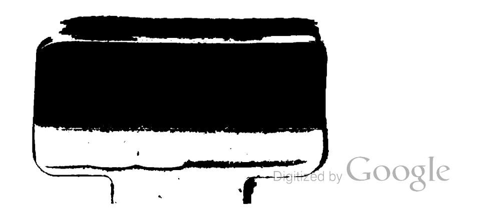

Digitized by Google



Jean Sibelius

Jean Sibelius

von

Walter Niemann

Mit einem Bildnis



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1917

Dem Andenken meines Onkels

Gustav Niemann

* 6. Dez. 1841 zu Wesselburen (Schleswig-Holstein)
† 5. Dez. 1881 zu Helsingfors

Erstem Konzertmeister des Konzert-Orchesters aus Ferdinand Davids Schule zu Helsingfors (1864—81)

gewidmet.

Von Jean Sibelius reden, heißt, sich mit dem innersten Wesen finnischer Musik auseinandersetzen. Als der „Vater finnischer Musik" und Begründer eines geordneten Musiklebens in Finnland, der Spohr-Schüler Friedrich **Pacius** (1809—91), Finnlands Nationalgesänge „Vårt Land" (Runeberg) und „Suomis Sång" (E. von Quanten) schuf, war der finnische Ton in der Musik, der seiner Spohrisch mild verschleierten, resignierten und weichen Melancholie so schön entsprach, gefunden. Nicht sein noch recht äußerlich bleibendes Zurückgreifen auf die unregelmäßigen fünfteiligen Rhythmen und charakteristischen Motive der finnischen Volkslieder (Runo-Gesänge) in seinen Singspielen und Opern (Die Prinzessin von Cypern, König Karls Jagd, Lorelei), sondern dieser, dem sinnigen und ernsten Norddeutschen — Pacius war geborener Hamburger — aus dem Boden der zweiten Heimat erwachsene eigne Gefühlston ist es, den man in ihr als „finnisch" im Sinne der lyrischen Elemente des finnischen Nationalcharakters damals sofort dankbar erkannte.

Wie in der älteren Malerei Finnlands — Malerei, Architektur und Musik sind die im Sinne des Nationalen und Selbständigen am spätesten entwickelten Künste in diesem Lande —, waren es auch in der Musik zunächst kunstbegeisterte Liebhaber, die den Faden eines nationalen

finnischen Schaffens in Spohr-Mendelssohnschen Bahnen weiterspannen. Sie beschenkten ihr Vaterland namentlich mit einfachen und hübschen Liedern und Männerquartetten, deren Dichtungen fast ausschließlich auf die beiden großen, schwedisch schreibenden Dichter jener Zeit in Finnland, Runeberg und Topelius, zurückführen. Da haben wir die durch das finnische Volkslied inspirierten vaterländischen Märsche Carl Collans, hier die leidenschaftlicheren Lieder, Männerchöre und Gesangsspiele Philipp von Schantz', dort endlich die anspruchslosen Weisen und Chöre eines Linsén, Ehrström, Mohring oder Ingelius.

Es kam die Zeit der Romantik, die in Deutschland das gelobte Land des Kunststudiums verehrte. Für die Malerei Düsseldorf, für die Musik Leipzig. Der Hamburger Pacius und der Danziger Richard Faltin (geb. 1835) legten den Grund zu Finnlands Musikorganisation. Faltin wurde als Universitätsmusikdirektor der Nachfolger von Pacius und vereinigte bald alle wichtigen musikalischen Ämter der finnischen Hauptstadt als Opernkapellmeister, Chorvereinsdirigent, Organist und Lehrer in seiner Person. In noch höherem Grade wie Pacius gebührt ihm das Verdienst, mit seinem Gesang- und Orchesterverein die großen deutschen Meister der Altklassik (Bach, Händel), der Wiener Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven), der Romantik (Schubert, Schumann) und Neuromantik (Berlioz, Liszt) in Finnland für alle Zeiten eingebürgert zu haben. Universität, Finnische Oper, Orchesterverein (Philharmonisches Orchester) und Konservatorium in Helsingfors (begründet 1882) sind fortan die Brennpunkte und die immer neues Leben spendenden, durch den großzügigen Organisator Kajanus (Finnische Erstaufführung von Beethovens neunter Symphonie 1888) noch mächtig gesteigerten Quellen des finnischen musikalischen Lebens und Lernens.

Dänemark erwuchsen die Hartmann und Gade, Norwegen die Kjerulf, Svendsen und Grieg, Schweden die Söderman und Norman, Finnland erstand Robert Kajanus (geb. 1856). Schüler Svendsens, Freund Griegs, Verehrer Liszts und Wagners, ward Kajanus Finnlands erster nationaler Instrumentalkomponist großer Form. National freilich noch mehr im Sinne ihres, der erhabenen Welt der Kalevala, Finnlands uraltem Nationalepos, entnommenen stofflichen, als ihres rein musikalischen Inhalts, der die Abhängigkeit von seinen großen deutschen Mustern (Klassiker, Romantiker, Wagner) und wohl den unmittelbaren Anstoß gebenden norwegisch-nationalen Vorbildern (Svendsen, Grieg) noch nicht recht überwinden konnte. Was Martin Wegelius (1846—1906), der Nachfolger Faltins in allen wichtigen musikalischen Ämtern der Hauptstadt und der Lehrer aller bedeutenden finnischen Modernen (Sibelius, Palmgren, Järnefelt, Melartin), als Chor- und Orchesterkomponist noch nicht wagte, griff sein Nachfolger Kajanus frisch an: seine symphonischen Dichtungen nach Stoffen der Kalevala „Aino" (mit Chor) und die tragische „Kullervo" in großer, seine Finnischen Rhapsodien und „Sommererinnerungen" für Orchester in kleinerer, seine bezeichnenderweise Grieg gewidmeten Lyrischen Stücke op. 2, viel weniger seine noch stark Mendelssohnischen Albumblätter für Klavier in kleiner Form sind in diesem Sinne die auf nationalen Volksmotiven und Tanzrhythmen aufgebauten, ersten finnischen Werke. Und nicht unwichtig ist es, daß ein stärkerer national-finnischer Ton in allen Naturstimmungen, Pastoralen, Jagdstücken und Elegien am reinsten durchbricht.

Das ist der musikalische Boden, auf dem die Kunst von Jean Sibelius erwuchs. Seine Abstammung, sein äußerer Lebenslauf und Studiengang ist kurz dieser: Er

wurde am 8. Dezember 1865 als Sohn eines Stadt- und Regimentsarztes in Tavastehus im Innern des südwestlichen Finnland — etwa auf halbem Wege zwischen Helsingfors und der finnischen Industriestadt Tammerfors — geboren. Sibelius' Ahnen, Großeltern und Eltern sind Finnen. Sein Großvater, der Matti Matinpoika geheißen haben soll, lebte 1721—82 in Lappträsk. Sein Sohn Johann Matinpoika (Mattion) übernahm als Schwiegersohn („hem måg") den Sibbe-Hof (Sibbe gård) im gleichen Kirchspiel. Einer seiner Nachkommen übersiedelte nach dem nahen, südlich am finnischen Meerbusen zwischen der alten Runeberg-Stadt Borgå und Kotka gelegenen Lovisa und nahm den Namen Sibelius (Sibilius) an. Eine skandinavisch-schwedische Blutmischung erscheint also bei Jean Sibelius wenig wahrscheinlich, so unentschieden diese Frage bei der Jahrhunderte alten schwedischen Kultur Finnlands letzten Endes auch bleiben muß. Die Kultur, der Kunstsinn und die Lebensverfeinerung der gebildeten geistlichen Familien Finnlands, deren stilles Leben und segensreiches Wirken wir etwa aus Runebergs Pfarrhaus-Idyllen oder Ahos Pfarrhaus-Romanen kennen, ist Sibelius jedenfalls von seiner Mutter überkommen. Von seinen bäuerlichen Ahnen aber im scharfen Gegensatz dazu die Freude an einem rauhen, sportgestählten Leben und einsamem Träumen in freier Natur, dem Urquell seines musikalischen Schaffens.

Nach der ersten musikalischen Unterweisung durch den Regiments-Musikdirektor und der Ablegung des etwa unserem Abitur entsprechenden Studentenexamens lag der junge Sibelius in Helsingfors dem Studium der Rechte ob. Die Musik und das damals grade überaus reiche Musikleben der Hauptstadt lenkte aber bald alle seine Kräfte ab. Er studierte zuerst drei Jahre Musik am Konservatorium in Helsingfors bei Wegelius, darauf in Berlin bei Woldemar

Bargiel und Albert Becker und in Wien bei Goldmark und Robert Fuchs. Im Jahre 1893 nach Finnland zurückgekehrt, erhielt er zunächst am dortigen Musikinstitut eine Anstellung als Lehrer für Theorie und Violine. Heute lebt er, gleich den übrigen führenden nordischen Komponisten durch einen lebenslänglichen staatlichen Ehrensold vor materiellen Sorgen geschützt, in Järvenpää bei Helsingfors ganz der Komposition und dem Kompositionsunterricht.

Es spricht für die urfinnische Art des musikalischen Bodens, auf dem Jean Sibelius' Kunst erwuchs, daß, will man zu ihren Wurzeln gelangen, man noch tief, tief unter den rein musikalischen Boden hinabgraben muß. Natur und Volk heißen ihre eigentlichen und bestimmenden Lebens- und Schaffensmächte. Dazu treten als Stoff- und Gedankenwelt die Sage, der Mythos, die Geschichte der Heimat.

Der Grundton von Finnlands Natur und Volk ist der allgemeine nordische der Innerlichkeit, des Ernstes, der tiefen Schwermut und träumenden Melancholie. Finnland ist ein armes, aber ein landschaftlich wunderbares Land. Der Finnländer lebt im steten Kampf mit seiner Natur. Der arme Ansiedler und Waldbauer mit einem, über ungeheuere Strecken sich breitenden, dunklen und rauschenden Nadelwald (Tannen, Fichten, Heidekiefern), wie ihn der Punkaharju am östlichen Saima in klassischer Schönheit zeigt, mit öden Heiden, mächtigen Granitblöcken und düsteren Mooren. Der Schiffer mit brausenden und reißenden Strömen wie dem Uleå, dem Kymmene, durch deren zwischen hohen engen Felswänden über tückische Klippen dahindonnernde gewaltige Stromschnellen — die gewaltigste ist als Imatrafall im östlichen Finnland in der ganzen Welt berühmt — er sein gebrechliches Teerboot mit unvergleichlicher Meisterschaft kaltblütig und sicher hindurchlenkt.

der Bauer mit der Gewalt furchtbarer winterlicher Schneestürme. Man muß finnische Volksdichter wie Alexis Kivi oder Pietari Päivärinta lesen, um die Gefahren dieser unberührten großen Natur zu begreifen. Doch auch, um die schwermütige Schönheit ihrer tausende stiller und träumender, silberklarer und blauender Seen, ihrer gern auf einer in den See hineinragenden Landzunge belegenen und im Wasser sich spiegelnden alten grauen und trutzigen Burgen (Olofsborg bei Nyslott), in deren Nähe selten das fromme Kirchlein und der in einen schönen alten Park gebettete Pfarrhof fehlen, zu empfinden. Der Frühling und Sommer ist kurz, doch in dem mystischen Helldunkel seiner von wunderbarem Sternenglanz durchfunkelten nordischen „Lichten Nächte" und der erstaunlich rasch und üppig hervorbrechenden Vegetation von unvergleichlichem Zauber. Der von November bis Ende März währende Winter ist endlos, erschreckend lichtarm, streng, voll Eis und Schnee und nur im Februar durch die zuckenden Strahlenbogen des Nordlichtes erhellt. Finnlands Natur besitzt nicht die grandiosen Theatereffekte norwegischer Berg- und Fjordkulissen, sondern mehr die träumende Melancholie und den Wasserreichtum des von ungeheueren Wäldern bedeckten und dünn bevölkerten Nordschweden. Das Labyrinth der finnischen Schärenküste endlich mit ihren unzähligen großen und kleinen, mit ernstem Grün bekleideten Inseln und rötlich erschimmernden Granitklippen erinnert unmittelbar an die westliche Skandinaviens vom schwedischen Bohuslän zum norwegischen Nordkap, und an die östliche Skandinaviens von der schwedischen Insel Öland bis nördlich von Stockholm hinauf.

Arm an Schätzen, wie diese schwermütige, phantastische, ja mystisch-dämonische und urwüchsige Natur ist Finnlands Volk. Der Kampf mit Natur und Elementen einerseits, mit dem ihm seine konstitutionellen Rechte in eiserner

Umklammerung Schritt um Schritt entwindenden russischen Riesen andrerseits hat den kräftigen Finnländer zu einem stillen Helden erzogen. Die beiden Pole seiner langsamen und schweren, standhaften und festen Natur sind knorriger Trotz bis zum heiß aufflammenden Jähzorn, finsterer verbissener Eigensinn, zähe Ausdauer und Hartnäckigkeit, starke nordische Sinnlichkeit, schwärmerische Vaterlands- und Heimatsliebe, unbedingte Ehrlichkeit und Treue, oder eine in Schweigsamkeit und Mißtrauen tief verschlossene, passiv duldende Schwermut, die sich bis zur fessellos vorwärts stürmenden Sehnsucht nach Sonne, nach Freiheit steigern kann. Ganz und gar fehlt ihm die naive und elementare Fröhlichkeit des Russen. Hier zeigt sich's vielleicht am deutlichsten, daß die finnisch-ugrische (mongolische) Rasse des Finnen — wir finden sie wieder bei den Magyaren — unter dem Jahrhunderte alten Einfluß der schwedischen Kultur längst zu einer skandinavischen geworden ist.

Finnland ist ein armes, doch wie alle nordischen Reiche erstaunlich hochkultiviertes Land. Sein Volk ist zum weit überwiegenden Teile ein Ansiedler-, Waldbauern- und Fischervolk. So arm und dünn gesät es ist: dank der Kultur und geistigen Bedeutung seiner seit alters von schwedischer Kultur und Sprache durchtränkten Küstenstädte — voran die südlichen Åbo, Hangö, die prächtige Hauptstadt Helsingfors, Kotka, das stark verdeutschte Wiborg — darf es mit vollem Recht auf seinen, an unmittelbarem künstlerischen Temperament, an künstlerischer Empfänglichkeit und Begabung ihm vielfach überlegenen, doch an Kultur unendlich viel tiefer stehenden russischen Nachbarn herabsehen.

Die innere Auflehnung des freiheitsstolzen Finnen verstärkt die an Kriegen und Opfern reiche Geschichte seines Landes. Mitten zwischen Rußland und Schweden gelegen

und ein steter Zankapfel zwischen beiden Nationen, war der Kompaß seiner Kultur dennoch von Anfang an nach Westen, nach Schweden gerichtet. Ein Zeichen nicht nur Jahrhunderte alter politischer Geschichte, sondern ein Beweis innersten und gesundesten Instinktes der tief gefühlten Zugehörigkeit zur skandinavischen Völkerfamilie.

Diesen innersten Lebens- und Schaffensmächten aller Künste Finnlands tritt die Stoff- und Gedankenwelt seiner uralten Sagen und Mythen zur Seite. Es ist das erhabene Nationalepos der Kalevala, einer Schwester der großen germanischen und nordgermanischen Heldenepen aus grauer Vorzeit, das Dichtung und Kunst Finnlands im nationalen Sinn aufs wunderbarste befruchtete, seit in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts Elias Lönnrot auf mühseligen Fahrten durch alle Lande der baltischen und nordrussischen Finnen in unermüdlichem Eifer diese ehrwürdigen Runengesänge durch den Mund des Volkes in Bruchstücken sammelte und 1835 im Druck herausgab. Kaleva ist die Walhalla der skandinavischen Mythologie, Kalevala die Wohnstätte der nordischen Helden: Finnland. Der Stoff dieses gewaltigen Epos, eines der grandiosesten der Weltliteratur, umschreibt die Kämpfe der Kalevasöhne mit den Pohja, die Abenteuer der finnischen Stammhelden Wäinämöinen — des finnischen Orpheus voll Weisheit und Zaubermacht des Gesanges —, Ilmarinen — des praktisch veranlagten Schmiedes — und Lemminkäinen — des finnischen leichtsinnigen Abenteurers oder Siegfrieds. Die Kalevala ist Naturmythos. Die Ureinwohner Suomis — so nennen die Finnen ihr Vaterland — ähneln ganz den alten Germanen: edle, tapfere freie „Barbaren" und Naturanbeter. Charakteristisch und neu aber ist der Ton tiefster Schwermut, der schon diese uralte Heldendichtung und mehr noch die ihr 1840 folgende lyrische Ge-

dichtsammlung Kanteletar (von Kantele, dem alten, der norwegischen Hardangerfiedel verwandten finnischen Volksinstrument) durchzieht. Er klingt durch die Mythen, Sagen, Legenden, Zaubermärchen und Naturschilderungen der Kalevala, er klingt durch die schwermütige Volkslyrik der Kanteletar:

„Die Kantele, aus Sorg' geschnitzet,
Hat der Kummer nur gebildet;
Schwere Zeit den Bogen schaffet
Und das Holz der böse Zufall.
Alle Stränge dreht der Kummer,
Alle Schrauben Mißgeschicke;
Drum wird Kantele uns nimmer
Froh mit Klang das Ohr berauschen,
Da der Harfe frohe Liedchen,
Heitrer Rhythmus, gänzlich mangeln;
Denn, aus Sorge aufgebauet,
Hat der Kummer sie gebildet."

Die finnischen Romantiker der Dichtung griffen diese gewaltigen Stoffe, die eine mächtige Steigerung des finnischen Nationalgefühls bewirkten, zuerst auf und fügten ihnen solche aus der reichen vaterländischen Geschichte, aus Natur und Volksleben der Heimat hinzu. Die größten erstehen Finnland unter den schwedisch schreibenden: Runeberg, Topelius und Tavaststjerna. Runebergs „Fähnrich Stahls Erzählungen" aus dem russisch-finnischen Krieg 1808—09 und Topelius' „Buch von unsrem Land" sind finnische Volksbücher geworden. Wir werden sie alle und noch manche mehr bei der Betrachtung von Sibelius' Lyrik wieder begrüßen, und jenem Abschnitt mag ihre ausführlichere Würdigung aufbehalten sein.

Die finnische Malerei verherrlicht in der älteren, vornehmlich wie in den übrigen nordischen Reichen an Düsseldorfs novellistischer volkstümlicher Genrekunst, an Dorfgeschichte,

romantischer Historie, Porträt und Naturbeschreibung geschulten Romantik mit Vorliebe die heimische Landschaft, das heimische Volksleben. Ihr Vater ist Karl Ekman. Zugleich aber ist er der erste nationale Maler Finnlands: zum ersten Male lösen die konventionellen holländischen, italienischen und schwedischen Stoffe die finnischen der Kalevala, der nationalen Volks- und Kunstdichtung ab, die er freilich noch völlig mit Auge und Technik des Düsseldorfianischen „Schönmalers" sieht. Jansson wählt das Volksleben auf der zerklüfteten Schärenwelt seiner heimatlichen Ålandinseln, Holmberg, Munsterhjelm, Lindholm, Westerholm — Meister, insbesondere der schwermütigen, stillen und ernsten Schönheit des finnischen Waldes — die Landschaft der Heimat.

Erst die etwa seit Mitte der siebziger Jahre auftretenden modernen, wie in Schweden mehr und mehr am Pariser französischen Impressionismus geschulten Meister wie Axel Gallén und Eerö Järnefelt unternahmen das Wagnis, die übermenschlichen Gestalten der finnischen Edda, des finnischen Walhall mit ungeschminktem Realismus und kühnem Impressionismus in den engen Rahmen eines erdgeborenen Bildes zu bannen. Am letzten kam die Tonkunst, Kajanus machte die ersten entscheidenden Versuche, Sibelius griff voll in diese versunkene Welt hinein.

Das ist der landschaftliche, volkstümliche, dichterische und malerische Boden, dem Sibelius' Kunst entsproß. Sie ist zuerst Ton gewordene finnische Natur. Ein Stück wie das „Abends am Waldsee" umgetaufte Charakterbild Melisandens aus der „Pelleas und Melisande"-Suite op. 46 (Sibeliana Nr. 1) mit der elegisch-verträumten Klangfarbe des Englisch-Horns — bezeichnenderweise eines mit ihren naiv-melancholischen Schwestern aus der Holzbläserfamilie, Oboe und Klarinette, besonders herrlich be-

dachten Lieblingsinstruments von leidender Schönheit im Orchester von Sibelius — läßt nicht an Flandern und Maeterlinck, sondern an Munsterhjelms, im schwarzen Tannenbruch vergrabenen finnischen Waldsee denken, in dem der Mond aus phantastisch zerrissenen Wolken sich spiegelt. Oder an Runebergs Waldsee:

> „. . . keine Pflanze
> Rührt sich, keine Nadel; still am steilen
> Strande steht die Blume, still die Föhre,
> Alles still . . ."

Es ist auch in den übrigen Bildern des Abends von Sibelius (z. B. Zehn Klavierstücke op. 58 Nr. 5 „Des Abends") die Stimmung süßer, verzehrend sehnsuchtsvoller Traurigkeit, resignierten und weltvergessen verträumten Unendlichkeitsgefühles, die mit Sibelius als finnischer Naturton in die nordische Musik einzieht. Seine Bearbeitung der finnischen Volksweise „Der Abend kommt", die Idyllen, Barkarolen und Nokturnen aus den Klavierstücken op. 24, die Nokturnen der König Kristian II.- und Belsazar-Suiten (Sibeliana Nr. 2), die Nachtstücke unter den Liedern op. 38 und 61 — sie alle sind voll von dieser Stimmung träumender Melancholie und Sehnsucht, die der geheimnisvollen pantheistischen Mystik nordischen Geistes nicht mehr fernbleibt.

Zu den Idyllen der Nacht treten die des Tages, die Pastoralen. Da blasen im einsamen Waldbruch („Der Hirt" op. 58 Nr. 4) zwei Hirten auf der Lur Frage und Antwort einander zu, necken und foppen sich musikalisch. Die Motive verschlingen sich, das Echo der Ferne läßt die Schlußfälle sanft zurückhallen; unermüdlich und gleichförmig auf vier Tönen murmelt dazu in des Basses Tiefe der Bach. Wir kennen solche Hochlandsbilder aus den Lyrischen Stücken des Norwegers Grieg oder des Schweden Peterson-Berger.

Bei Sibelius ist solch' Pastorale („Pelleas und Melisande"-Suite Nr. 4, Sibeliana Nr. 9) eine stark impressionistische Stimmungspoesie mit Hirtenflöten (Flöte), Schalmeien (Englisch-Horn), glühend vom Himmel brennender Sonne (liegende hohe Violinstimmen) und Rindergeblök (Fagotte) geworden, ein finnisches Urwaldbild, das das Naturpathos des norwegischen Meisters zur Idylle besänftigt oder, wie im „Hirten", zur stillen feinen Humoreske beschwingt. Echt aber wie diese oft elementaren Naturlaute ist ihre absichtlich primitive Fassung, die den liegenden Baß oder, wie die naive und fröhliche Naturmusik des ersten und letzten Satzes seiner Klaviersonate op. 12, den sogenannten Murky-Quintenbaß bevorzugt.

Charakteristisch auch, wie der Nordländer Sibelius den finnischen Frühling und Sommer besingt. Eine seiner schönsten kleinen Orchesterpoesien von warmer und durchaus volkstümlicher Melodie, das „Frühlingslied" (Vårsång) op. 16, trägt den bezeichnenden und an Griegs „Letzten Frühling" der Zwei Elegischen Melodien für Streichorchester erinnernden Untertitel: „Die Traurigkeit des Frühlings". Es ist die Trauer über seine allzu kurze Dauer; rasch und intensiv wie er eintritt, steigert sich sein tiefinnerlicher Jubel zum glockendurchtönten Triumphgesang von elementarer Kraft. Und auch das „Sommerlied" für Klavier aus op. 58 schlägt einen ähnlich von den freundlich-blassen, idyllischen Frühlingsliedern der deutschen Mendelssohn-Schule verschiedenen Ton an. In seiner gedrängten Kürze, die wieder auf die kurze Dauer des nordischen Frühlings anspielen mag — „Frühling schwindet eilig" aus den Runeberg-Gesängen op. 13! —, ist es in der reifen Schwere seiner Empfindung ganz auf eine fast religiöse Feierlichkeit gestimmt, die gegen den Schluß zur hymnischen Ekstase sich erhebt.

Viel sommerliche finnische Natur- und Stimmungspoesie liegt in Sibelius' Lyrik verborgen. Sie ist — wir werden es später bei zusammenfassender Würdigung seiner Gesänge sehen — durchaus Impression und verdichtet sich gelegentlich, wie in der „Libelle" (op. 17 Nr. 5), zu entzückenden reinen Naturlauten und Gesangskoloraturen jener naiven und schwermütigen nordischen Wald- und Saeter-Idyllen, jener Gesangspastoralen, wie sie die Norweger Kjerulf (Synnöves Sang) und Grieg (Solveigs Lied) zuerst ins Kunstlied einführten.

Zum Sommer tritt die schwermutsvolle Lieblingszeit aller Nordländer, der Herbst. Für sie alle hat Grieg ihn klassisch in Töne gebannt (Ouvertüre „Im Herbst", Lied „Herbststurm"). Wie ganz und gar anders er bei Sibelius der bäuerlichen Herbstfreuden entbehrt, wie er musikalisch völlig auf Impression gestellt ist, mag die Malinconia für Cello und Klavier op. 20, eine der eigensten und elementarsten nordischen Naturpoesien des Herbstes mit dem ebenso unausgesprochenen Untertitel: „Die Traurigkeit des Herbstes", lehren. In der Form rhapsodisch frei und kühn gestaltet, mit den rezitativischen und frei kadenzierenden Elementen mächtiger Arpeggien gemischt, pathetisch im Charakter, legt sie das Äolsharfenbrausen des Herbststurmes in den Wäldern (Zweiunddreißigstel-Arpeggien), das Donnern des angeschwollenen Stromes (Oktavengänge) ins Klavier, während das mit kurzem, grämlich-chromatisch aufwärts kriechenden Solo in die Vergänglichkeitsstimmung einführende Soloinstrument dazu die ewig wiederkehrende traurige Weise des Herbstes singt oder in grüblerischem Fugato mit dem Klavier ein Dreigespräch führt.

Zur freundlichen oder elegischen Idylle, die Sibelius mit Vorliebe in die Einsamkeit des Waldes oder der tausend stillen Seen oder, in ganz volkstümlicher melodischer

Fassung, in die Herzen einfacher Fischers- und Jägersleute verlegt — Ballade „Der Jägerknabe" aus den Runeberg-Gesängen —, gesellt sich die dämonische in Balladenform. Unter dem unbewegten Silberspiegel des Griegs „Wasserlilie" tragenden Sees, wie unter den brausenden Wellen reißender finnischer Ströme schläft gleichermaßen der Dämon des Wassergeistes, haust der Neck, der schöne junge Menschen durch tückische Verkleidungslist in sein feuchtes Reich hinabzieht — „Unter Ufertannen" aus den Runeberg-Gesängen —, oder am wellenumtosten Riff hält Wellamos schöne Tochter und finnische Melusine, die Wasserkönigin Wacht — finnische Ballade „Des Fährmanns Bräute" —, die dem jungen Liebespaar Vilho und Anna durch Strudel und Fels in eifersüchtiger Wut ein frühes Ende bereitet. Der leidenschaftliche Dämoniker Sibelius malt hier abermals mit ganz impressionistischen, elementaren Mitteln: mit langen, empört in blendendem Gischt sprühenden Tremolos, mit donnernden Oktavengängen, mit wallenden und wogenden Wellenarpeggien, mit Felsstücken wuchtiger Akkordquadern und mit verzweiflungsvollen Aufschreien gequälter Menschen. Gespenstischer, packender, nordischer wirkt wie bei Grieg der stille Dämoniker: mit sanft über eigenartig-fahlen Sekunddissonanzen in der Tiefe murmelnden und malenden Tremolos, mit leiterfremden Tönen und Schlüssen im Gesang, mit zartem Nicken und Neigen des Schilfrohrs, das jung Ingalill, der durch böse Nachrede in den Wassertod gegangenen Geliebten, wie Schuberts jungem Müllerburschen ein zartes Grablied singt („Schilfrohr säusle„ op. 36 Nr. 4).

Hier finden auch die „Okeaniden" (Aallottaaret) der symphonischen Dichtung op. 73 ihren rechten Platz. Denn so sehr sie ihrem Titel nach dem Kreise der für die älteren nordischen Wort- und Tondichter Rydberg (Der letzte

Athener) und Runeberg (Die Könige auf Salamis) so überaus charakteristischen, vaterländisch oder naturmythologisch „antiken“ Werke — für Sibelius etwa: Gesang der Athener einerseits, Pan und Echo, Die Dryade, Die Okeaniden, Impromptu für Frauenchor mit Orchester, Die Echonymphe (aus op. 72) andrerseits — anzugehören scheinen: sie sind doch die vorläufig letzte finnische Melusinensage in Tönen. Auch in den „Okeaniden“ schläft in brütend heißer Mittagsstille der nordisch-finnischen Schärensee der Dämon unter dem Spiegel der licht- und sonnenstrahlenden „antiken“ Meeresidylle. Man denkt unmittelbar an des schwedischen Modernen Lennart Lundbergs „Marinen“ für Klavier. Wie Lundberg, zeigt auch der letzte Sibelius immer deutlicher, was er nicht nur vom größten deutschen Naturromantiker Richard Wagner, sondern auch vom französischen musikalischen Impressionismus gelernt hat. Mit dem ersten Satz seiner vierten Symphonie treten auch Sibelius' „Okeaniden“ an die Seite der Meerespoesien Debussys. Nicht allein in dem überaus starken, selbständigen und in der Ausnutzung aller möglichen Sekund- und Quartverbindungen kühnen Dissonanzenverbrauch. Nicht nur in dem Einschub rezitativischer Elemente, in häufigen Taktwechseln, in dissonierend „liegenden Stimmen“, in einem nach Form und Thematik frei und locker gefügten Orchesterfiligran. Sondern grade in den anmutig tändelnden, lockenden, sehnenden, klagenden Themen, Motiven und Naturlauten der schönen finnischen Sirenen, Rheintöchter und Meerfrauen selbst liegt viel romanische, franko-spanische Rhythmik. Allein die märchenhaft lichte und doch zart verschleierte und gedämpfte Stimmung und Harmonik, das sanfte Atmen und Wogen der Wellen im Durchführungsteil, kurz, die elementare und entzückende Naturpoesie dieser mythologisch antikisierenden nordischen

Naturidylle ist nordisch im allgemeinen und finnisch im besonderen.

Die „Okeaniden“ führen, als zweites großes antikisches Werk unsres Meisters, Eros' Anbeter in Viktor Rydbergs „Impromptu“ für Frauenchor und Orchester op. 19 mit sich. Beide Werke, und jene oben erwähnten kleineren dazu, erschöpfen Sibelius' Stellung zur Antike. Am deutlichsten vielleicht dieser Frauenchor. Sie ist etwa die Brahmsische eines kleinen finnischen „Schicksalsliedes“: edle weiche Resignation, gefaßtes Bescheiden in die schnelle Vergänglichkeit aller Schönheit, allen Glückes in Natur- und Menschenleben, in das ewige Naturgesetz einer Flucht des Alters vor der Jugend. Horaz' »Carpe diem« des täglichen Lebensgenusses, die sicheren goldenen Gewichte glückhafter Freuden senkt der grimmen Moira, der Schicksalsgöttin unerbittliche Wage tief hinab und tauscht dafür in die andere sinkende um so mehr Mühen, Sorgen und Mattigkeiten an Körper und Geist ein. Musikalisch entspricht dem die völlige Vergeistigung der sinnlichen Elemente bacchantisch-erotischer Liebesraserei. Der Rythmus der Es-Dur-Aufforderung zum Liebesgenuß („Eilet, o eilet, Mädchen und Burschen“) mag bacchisch sein; das bald einsetzende Es-Moll („Rasch wie die Fackel flieht“) jedoch deckt und stilisiert auch ihn. Nicht umsonst steht fast auf jeder Seite dieser so wenig bekannten und doch so wundervollen und durch und durch persönlichen Partitur das Wort „mezza“. Nicht umsonst stockt schon der Anfang, die feierliche Anrufung des Eros, in manchem fragenden verminderten Moll-Trugschluß, mancher Pause. So strahlt das Werk wohl warme, aber durchaus dunkelnde, gedämpfte und gedeckte Farben aus. Thorwaldsens Geist einer mehr weiblichen Auffassung der Antike schwebt segnend über ihm. Dafür aber spannt der Tondichter weite große melodische

Bogen von adliger Vornehmheit und hoher Schönheit der Linienführung (die herrliche Kadenzierung des Es-Dur-Themas bei „über der Flur elysischem Lenz"). Wie Runeberg die felsige Insel der alten griechischen Zykladen in seinen „Königen auf Salamis" zur kahlen finnischen Schärenklippe ward, so Sibelius das antike nächtliche panathenäische Fest des Dionysos zur nordischen antikischen Idylle.

Zum anderen ist Sibelius' Kunst der musikalische Ausdruck der finnischen Volksseele. Nicht als das Wichtigste seiner Volkstümlichkeit erscheint uns, daß er dem alten, im Geistlichen vielfach auf Ostschweden zurückgehenden finnischen Volkslied häufig Melodik, Metrum und Rhythmik für seine Kunst entnahm. Oft ja treffen wir in ihr auf unregelmäßige oder miteinander wechselnde Metren — $^5/_4$, $^5/_2$, $^7/_4$, $^2/_2$ und $^3/_2$ — des finnischen Volksliedes, des finnischen Volkstanzes, auf seine bald lastend schwermütige, bald zackige und gern in den leicht dahinhüpfenden $^2/_4$-Takt gekleidete Melodieführung. Die Volkstümlichkeit bei Sibelius geht viel tiefer. Nichts ist für ihre Echtheit bezeichnender, als daß man in so manchem Werk des finnischen Meisters — am meisten vielleicht in seinen symphonischen Dichtungen für Orchester „Eine Sage" und „Finlandia" — nach heimlich unterlegten finnischen Volksweisen gefahndet hat, während doch seine sämtlichen Themen sein ausschließliches geistiges Eigentum darstellen.

Es hält zuweilen schwer, jener Versuchung zu widerstehen. So, um nur ein Beispiel zu nennen, in dem a cappella-Männerchor „Gebrochene Stimme" (Kanteletar) aus op. 18. In seinem biegsamen $^5/_4$-Rhythmus, der mit den häufigen Tonrepetitionen und Pausen-Zäsuren den Eindruck einer vor Trauer und Schmerz stockenden Stimme ergreifend vertieft und das Ganze der gesungenen Deklamation, dem Sprechgesang annähert, wirkt es wie ein echtes

finnisches Volkslied. Aus dem Hinsummen der Worte und Gedanken nämlich läßt Runeberg Metrum, Rhythmus und Melodie der finnischen Volksweise entstehen:

„Ob er sang auch wie nur sich zur Freude,
Wie die Weise floß, die Worte wollten.“

So tief und fest wurzelt Sibelius im musikalischen Fühlen und Denken seines Volkes! Und dies ist um so bewundernswerter, als Sibelius die ererbte schwedische Kultur aller bedeutenden Geister Finnlands keineswegs ganz verleugnen kann.

Diese Volkstümlichkeit, dieser innere nationale Ton, der bis auf die instinktive Anwendung der alten Kirchentonarten sich erstreckt — welch' zauberhaftes Dämmerlicht weiß er mit ihnen in dem im Ton einer ruhig zur Bardenharfe erzählten Ballade aus grauer Vorzeit gehaltenen Andantino der Klaviersonate in F, welch' tiefe stille Trauer der verlassenen Geliebten in dem Lied „Und ich fragte dann nicht wieder“ (op. 17 Nr. 1) zu verbreiten! —, muß sich bei Sibelius auch im Charakter seiner Musik äußern. Noch heute sind die Stimmen derer nicht verstummt, die sie zerrissen, sprunghaft in den Stimmungen wechselnd, locker und brüchig in der Form, skizzenhaft und freskenhaft unfertig in der Anlage und Durchführung, wild, beleidigend naturalistisch und unlogisch im Ausdruck nennen. Dem liegt, wie wir später sehen werden, zweifellos etwas Richtiges zugrunde. Nur, daß grade diese Mängel und Eigentümlichkeiten vom finnischen Volkscharakter unzertrennlich sind, der in Sibelius' Musik seine eigentliche und rechte musikalische Auferstehung feiert. Seine Heimat hat das rasch und mit enthusiastischer Dankbarkeit erkannt. Das Ausland hat begreiflicherweise über der fremdartigen Schönheit und nationalen Eigenart im musikalischen Cha-

rakter seiner Musik in Unkenntnis des finnischen Volkscharakters das Persönlich-Menschliche und das Allgemein-Gültige in ihr vielfach nicht richtig erkannt oder es — etwa im erstaunlich naheliegenden Vergleich des Presto-Seitensatzes im Andantino der Klaviersonate mit einer Lisztschen Rhapsodie — bei dem Hinweise auf die oft frappante rhythmische Verwandtschaft seiner Musik mit der magyarischen oder slawischen aus rassepsychologischen Gründen bewenden lassen. Denn sie kann sich nicht anders äußern wie dieser finnische Volkscharakter selbst. So ist Sibelius' emphatische, sich oft hartnäckig auf vielfache Wiederholungen eines Tons, einer Phrase, eines Motivs verbeißende Thematik und Melodik sein Eigensinn und Trotz, ihre Neigung zum weltabgekehrten Grübeln und Sinnen, zum selbstquälerischen Tiefsinn — das Streichquartett »Voces intimae!« — seine tiefe Schwermut und stille Melancholie, ihr heißes stürmisches Vorwärtsdrängen, ihre gewaltigen Steigerungen seine glühende Sehnsucht nach Licht, Sonne und Freiheit.

Ernst wie das Volk und sein Lied, wie die Natur und die politische Lage Finnlands ist Sibelius' Musik. Ton, Stimmung und Ausdruck des finnischen Volksliedes ist, wie im ganzen skandinavischen Norden, Wehmut. In noch höherem Grade wie beim Norddeutschen ist die Freude des Finnen eine stille innerliche, seine Leidenschaft eine schwere, verhalten glühende. Sibelius' Musik ist die des finnischen Volkes. Darum ist aber ihr Ernst nicht weichlich niederdrückender Pessimismus, nicht finstere Drohung, nicht grauer Nebel, nicht haltlos und unmännlich sich verzehrender Schmerz, sondern männlich und energisch zur Tat sich aufraffende oder durch versonnene Träumerei zur sanften und intensiven Schwermut gemilderte ernsthafte Innerlichkeit. So fehlt ihr naturgemäß der Humor. Sie ersetzt ihn durch Grimmigkeit oder Dämonie. Aller mo-

dernen nordischen Künstler heimliche Liebe zu Paris und Frankreich teilt auch Sibelius. Wir haben von ihm nicht nur Menuetten und Gavotten oder Airs variés, nicht nur Schauspielmusiken zu französischen oder franko-vlämischen Bühnenwerken (Maeterlincks Pelleas und Melisande), sondern auch ein Lied (op. 36 Nr. 3) „Ballspiel in Trianon" (Fröding). Jene bleiben gedämpft fröhlich oder variieren und fugieren sich, wie die Air varié, wie das Tempo di Minuetto aus op. 58 für Klavier als rechte schwerblütige Moll-Stücke dazu höchstens in Seb. Bach hinein. Dieses Lied aber beleuchtet blitzartig den dämonischen Unterton des nordischen Künstlerhumors: in die artige galante Schäferey und das hochgräfliche Ballspiel tönt mit dem, hinter einem Stamme haßerfüllt zuschauenden plumpen Kopf »Jourdan Coupetêtes« das erste leise Grollen der französischen Revolution hinein; ihre dunkle Wetterwolke überschattet plötzlich die in der Sonne Watteaus strahlende idyllische Landschaft, aus dem hellen A-Dur wird am Schlusse fahles A-Moll. Ja, wo von Anfang an, wie in der Zwischenakts-Gavotte aus der Pelleas und Melisande-Musik, A-Dur ergriffen wird, ist A-Moll zum mindesten im Ton krafterfüllter, leidenschaftlicher Steigerung am Schlusse nicht mehr fern. Die breite und empfindungsgesättigte Art der Melodiebildung bei Sibelius hat vielfach unverkennbare Verwandtschaft mit der Tschaikowskys, und der Symphoniker Sibelius hat zweifellos manche Anregung aus des russischen Meisters Symphonien, voran der E-Moll und der Pathétique, gezogen. Allein Sibelius ist zurückhaltender im Ausdruck, weniger dekorativ, weniger geschminkt und sentimental, weniger differenziert, wie der trotz allem durch seine Gefühlsintensität und seinen slawischen Fatalismus packende russische Meister. Der weichsinnliche Russe liefert unsre Sinne und Nerven ihm willenlos

und hypnotisch aus. Der stählerne und herbe Finnländer wendet sich an Geist und Herz. Sätze, wie die halbbarbaresken Finales der Tschaikowskyschen Symphonien, wird man bei Sibelius vergebens suchen. Dafür besitzt seine Melodik eine Intensität gesunder Empfindung, sein Ausdruck eine Wärme, Größe und Echtheit, daß nur die Sonne kräftiger und freudiger Lebensbejahung fehlt, um diese auf der Schattenseite des Lebens erwachsene, ernste, ja düstere und graue Kunst in weite Kreise zu tragen. Denn Camoëns' Worte aus den „Lusiaden":

> „Geboren werden wir zu solcher traur'gen
> Bestimmung: Leiden nur soll Dauer haben,
> Doch Gutes wandelt schleunig die Natur,"

sie sind aus der Seele jedes Nordländers gesprochen.

Wenn Sibelius die uralten Mythen seines Volkes aufgreift und seinen großen Instrumentalwerken in der Mehrzahl ein offenes oder heimliches Programm unterlegt, so ist das die eine nationale Seite seines Schaffens. Die andere wichtigere bleibt, daß ihr musikalischer Inhalt und ihr musikalischer Stil der innersten Volksseele entsprieße. Das ist immer der Fall. Es liegt in der Natur des Finnen, daß dabei das Sinnen, Träumen und Trauern die kecke Tat, den leidenschaftlichen und jähen Aufschwung überwiegt. Sibelius hat dieser Melancholie des Sinnens, Träumens und Trauerns ganz eigenen und neuen Ausdruck in der nordischen Musik gegeben. Das sind solche Stellen, wo die festen Gestalten in dämmernde Schemen und Umrisse zu zerfließen scheinen. Die Bewegung stockt, löst sich auf und ruht seitenlang auf einer endlos langen Quartsext- oder Sextakkordverbindung als Orgelpunkt im Basse. Die Wirkung solcher Stellen ist zauberisch und mystisch: man erliegt der suggestiven Wirkung ungeheurer

Weiten von Zeit und Raum. Gade schlug in seinen ersten Werken, der Ossian-Ouvertüre, der C-Moll-Symphonie diesen Ton des uns durch Jonas Lie vertrauten nordischen Hellsehers an, als Ossians düstere und schemenhaft in Dunst und Nebel gelöste altgälische Helden- und Geisterwelt Fingals ihn inspirierte. „Oft findet man bei Gade Stellen, an denen es zuerst laut und lebhaft hergeht, aber ehe man es vermutet, ist alles in ein leises Tönen zurückgesunken; die Bewegungen werden undeutlich und seltsam verzogen, Schatten scheinen sich zu breiten und Nebel Meer und Land zu überziehen" (Spitta). Das gleiche bei Sibelius. Mit Gade teilt Sibelius auch die „wunderbar stimmungsvolle Verwendung des Hornklanges, namentlich in den tieferen Tongebieten" — die „Sage" ist in erster Linie mit ihren vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen und Tuba ein Hohelied auf die Klangmystik der Bläser —, die gedämpfte, aber unendlich feine und mannigfaltige musikalische Koloristik, vor allem aber die „bilderzeugende Kraft" seiner Musik.

Kein Werk von Sibelius zeigt das vielleicht so deutlich, wie seine erste Tondichtung für großes Orchester »En Saga« (Eine Sage). Wir brauchen gar kein „Programm" für diese „Sage", um uns nicht sofort in jedem Augenblick sagen zu können, was dem Komponisten vorschwebte. Das aber ist von vornherein für den, der den Charakter dieser Musik erfaßt hat, klar: es handelt sich nicht um die musikalisch-programmatische Abschilderung im einzelnen einer jener frühmittelalterlichen isländischen Sagas, die von alten norwegischen Königen, von alten isländischen Geschlechtern, von harten Dingen, erschütternden Schicksalen, fürchterlichen Blutrachen, von kühnen Wikingfahrten und männermordenden Schlachten erzählen. Es handelt sich vielmehr um die seelische und musikalische

Stimmung, die die Erzählung einer alten Sage — ganz gleich, ob einer isländischen, schwedischen oder finnischen — beim Hörer auslöst. Die Sage selbst wird hier Musik; der finnische Ossian steht vor uns. Denn nur das in seiner scharfen bestimmten Rhythmik unmittelbar an die lose Verwandtschaft der finnisch-ugrischen und der magyarischen Sprache und Musik erinnernde dritte (C-Moll-)Thema läßt die in Nebel und Schleier verhüllten Gestalten zu Helden nordischer Vorzeit sich verdichten; alles übrige ist beinahe unkörperlich, unwirklich, ist Spuk der dunklen Gewalten, die in der Seele jedes Nordländers schlummern und sich bekämpfen.

Die Form dieses packenden nordischen Nacht- und Phantasiestückes, dieses recht eigentlichen symphonischen Vorspiels zu Ibsens „Nordischer Heerfahrt" ist die freie der Lisztschen symphonischen Dichtungen. Weil charakteristisch und typisch für den Sibelius der Kalevala-Tondichtungen, mag sie uns einen Augenblick beschäftigen. Die aus breit eingeleitetem Thementeil, großem Durchführungsteil an Stelle einer ordnungsmäßigen Reprise des Thementeils und ebenso ausgedehnter Coda gebildete Dreiteiligkeit in großer symphonischer Form ist unschwer zu erkennen. Den durchgehaltenen großen stilisierten Marschrhythmus gibt das (erste) Seitenthema der Bratschen. Das breit erzählende Hauptthema in Moll tut das balladische „Es war einmal", das scharf rhythmisierte zweite Seitenthema in C-Moll den Kampf und den Streit dazu. Die Verbindung und kontrapunktische Verkoppelung dieser Themen ist eng und geistreich, die Katastrophe — man ahnt sie eher und erlebt sie gewissermaßen mehr in der Erinnerung, als daß man sie unmittelbar in der Wirklichkeit erleidet — im sfffz der Bläser ganz an den Schluß gelegt. Denn wie jede alte oder neue nordische „Saga" endet auch Sibelius' musi-

kalische Saga durchaus tragisch: ein durch die Klarinette mit einer rein finnisch gefärbten Melodie von rührender, stiller Traurigkeit eingeleiteter Epilog des gedämpften Streichorchesters, der immer leiser und leiser, zuletzt unter dumpf aus fernster Ferne nur eben noch vernehmlichem Marschrhythmus (Pauke mit Schlägeln ppp) sich dahinzieht, sowie ein thematisch aufs engste mit ihm zusammenhängender Prolog, aus dessen flimmernden Streicherarpeggien und geheimnisvollen langgezogenen Horntönen sich Marschrhythmus und erzählendes Sagenthema in den Bässen in spannender Quartsextlage erst langsam und stückweise losringen, rückt das Ganze in die zeit- und raumlose Sphäre einer Vision.

Damit sind wir bei dem unerschöpflich belebenden Quell der nationalen Stoff- und Gedankenwelt des Meisters, der „Kalevala", angelangt. Es darf als Symbol für Richtung und Entwicklung seiner ganzen Kunst gelten, daß das erste Werk, das der junge, von Berlin und Wien zurückgekehrte Meister als Frucht seiner Studien den Landsleuten vorlegte, die (ungedruckte) große Symphonie „Kullervo" nach einer Episode der Kalevala für Soli, Chor und Orchester war. Sie enthielt den nationalen Meister der durch dieses uralte finnische Nationalepos angeregten symphonischen Dichtungen bereits im Keim.

Die beiden ersten, wichtigsten und bekanntesten Teile des wohl noch nicht abgeschlossenen Zyklus symphonischer Dichtungen „Lemminkäinen" sind die Orchesterlegenden „Der Schwan von Tuonela" und „Lemminkäinen zieht heimwärts". Namentlich die zarte impressionistische Stimmungspoesie des auf den schwarzen Fluten des Stromes von Tuonela, dem Totenreich des finnischen Hades, klagend singenden und flügelrauschenden Schwanes mit dem Solo des Englisch-Hornes hat Sibelius' Namen am frühesten und weitesten durch die Konzertsäle getragen. Das in den

verschiedenartigsten Formen erweiterte und variierte Schwan-Thema des Englisch-Horn-Solo mit seiner leicht erkennbaren Triole und seinem unbestimmten Schillern zwischen Dur und Moll durchzieht das ganze Stimmungsbild. Seine Grundfarbe gibt das in den beiden Geigen zu je vier, in den Bratschen und Celli zu je zwei Gruppen geteilte und auch sonst in den zartesten und lichtesten Lohengrin-Sphärenklängen prangende gedämpfte Streichorchester. Die charakteristischerweise meist düsteren und mystischen klanglichen Lichter der Holz- und Blechbläser setzen Oboe, Baßklarinette, Fagotte, Hörner und Posaunen auf, die ätherischen die Harfe. Ein sehnend emporsteigendes sprechendes Motiv in Cello und Bratsche unterbricht das Schwan-Thema des öfteren und rundet das Bild zu Anfang und Schluß ab. Harfenrauschen leitet Kern und Gipfel, das in breiter Klage dahinströmende Tutti in A-Moll ein, das wie der Ausdruck des unerbittlichen Schicksals selbst ans Herz greift. Das zart ins Wesenlose sich verlierende Ende schließt an den Anfang; nur, daß das Tremolo der Streicher mit dem Rücken des Bogens (col legno) den gespenstischen und visionären Ton des Ganzen noch verstärkt.

Demselben Sagenkreise erwuchs die unmittelbare Fortsetzung in der Legende „Lemminkäinen zieht heimwärts". Lemminkäinen, der finnische Achill, Siegfried oder Parsifal hat das letzte lebensgefährliche Probestück zur Gewinnung seiner Geliebten, die Gefangennahme des heiligen Schwanes von Tuonela, bestanden, dabei aber durch den finnischen Mime oder Alberich, den verkrüppelten Hirten Naßhut, auf schreckliche Weise sein Leben verloren: Naßhut schleudert eine Schlange, die er aus dem Todesstrom reißt, gegen ihn, wirft den Todwunden hinein und schneidet seinen Körper in Stücke. Mutterliebe vollbringt das Unmögliche: mit dem riesigen Rechen des „unsterblichen

Schmiedes" sammelt sie des geliebten Sohnes zerstückelte Glieder, fügt sie mit Zaubersprüchen zusammen und schenkt ihm aufs neue das Leben. Als sofort darnach seine Gedanken wieder bei der Geliebten und bei neuen Heldentaten sind, spricht ihm die Mutter zu:

„Laß den Schwan in Ruhe schwimmen
Auf den Wirbeln des Tuoni.
Laß das Mädchen in dem Nordland
Mit dem Zauber welker Schönheit;
Geh' mit deiner treuen Mutter,
Geh' sogleich nach Kalevala,
Deiner Heimat Hain und Hirschen."

Lemminkäinen, von dieser mütterlichen Liebe und Sorge überwältigt, „entschließt sich — so heißt es im Vorwort zur Partitur — sein Heim wieder aufzusuchen. Er verwandelt seine Sorgen und Bekümmernisse in Streitrosse und begibt sich auf den Weg. Nach einer an Abenteuern reichen Fahrt gelangt er endlich in sein Heimatland, wo er die Stellen wiederfindet, welche so voll von Erinnerungen an seine Kindheit sind."

Die Sorgen und Bekümmernisse tauchen das Stück bis auf die jubelnde Es-Dur-Stretta des Schlusses in Moll. Die Streitrosse malen in rasendem Laufe die unaufhörlichen Sechzehntelläufe des Streichorchesters. Ist's ein Wunder, wenn ihr Motiv deutlich an die zum Strome sich einenden Quellwässer von Smetanas „Moldau" (Ultava) erinnert? Auch hier, zu den mutigen Bläserrufen des Lemminkäinen-Themas, geht wohl der Ritt durch schäumende Flüsse und Katarakte. Gleich dem „Schwan von Tuonela" ist der „Lemminkäinen" durchaus Orchester-Impression. Den tieferen Grund seiner gehetzten Leidenschaftlichkeit und seines unablässigen Vorwärtsstürmens gibt wieder die Kalevala: das Stück malt damit einen Brautraub. Wie Ibsens

Peer Gynt mit Schön Ingrid vom Hägstadhof, rast der gleiche finnische Toll- und Brausekopf Lemminkäinen mit Schön Kylliki zu Roß über Land. Der glückliche Wendepunkt des Gelingens liegt erst spät, da, wo sich dem tollen Lauf des Streichorchesters in einer wie atemlos synkopierenden Rhythmik das Es-Dur-Triumphthema entringt.

Noch einmal dasselbe, nur ohne Kalevala-Etikette, sagt etwa Lemminkäinens Zwillingsbruder zu Roß, die in Deutschland unbekannt gebliebene symphonische Dichtung „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang" op. 55. Auch hier die elementare, vielleicht abermals durch Liszts „Mazeppa" angeregte Orchester-Impression des stürmenden und jagenden Rittes, in dessen wirbelnden Trott zuerst die Holzbläser, dann die Streicher lugubre eine kurz abreißende Moll-Melodie hineinwerfen, bis den Hörnern das feierlich-sanfte, schließlich durch Trompeten, Posaunen und Tuba hymnisch gesteigerte Dur-Thema des strahlend aufgehenden Tagesgestirns entsteigt.

Unmittelbar an den „Lemminkäinen" und auch noch an den „Schwan von Tuonela" schließen die drei Lyrischen Stücke für Klavier „Kylliki" op. 41 sich an. Denn auch ihr, leider völlig verschwiegenes Programm heißt: Gewinnung der schönen, aber spröden und hochmütigen Kylliki durch Lemminkäinen. Dieser — so erzählt die Kalevala — beginnt seine Freierschaft mit allerhand Pech. Der Schlitten, auf dem er in gewohntem Galopp ins Dorf braust, stürzt um; Lemminkäinen fällt in den Schnee, und wer den Schaden hat, braucht für den Spott der Dorfjugend nicht zu sorgen. So wählt er den Raub: er entführt die Widerspenstige mit Gewalt, und beide willigen auf der Heimfahrt in die Heirat mit einem doppelten und bald doppelt gebrochenen Versprechen: sie, den Vergnügungen und Festlichkeiten der Gespielinnen ihres Heimatdorfes zu

entsagen, er, den Krieg zu meiden und friedlich zu Hause zu bleiben. Als Kyllikki zuerst ihr Versprechen gebrochen, verläßt sie der zornige Lemminkäinen und zieht in den Krieg gegen das Land Pohjola. Vor seinem Auszug hängt er einen Zauberkamm an die Decke und belehrt Frau und Mutter, daß das von ihm herabträufelnde Blut seinen Tod künden werde. Kyllikki bleibt in Reue und Angst zurück. Es geschieht — sie sieht das Blut herabträufeln. Und nun macht sich die treue Mutter zu ihrem Gang in Tuonelas schwarzes Schattenreich bereit.

Vom finsteren Lande Pohjola, der „Heimat dunkler Lieder“, berichtet auch die sehr wenig bekannt gewordene, Robert Kajanus gewidmete symphonische Orchesterfantasie „Pohjolas Tochter“ op. 49. Auch sie gehört noch in den Lemminkäinen-Sagenkreis. Nur ist es diesmal nicht der junge finnische Siegfried, sondern der alte finnische Orpheus Wäinämoinen, den auf seine alten Tage die Liebe zu Pohjolas schöner Tochter packt, die „droben auf dem Himmelsbogen sitzt und spinnt, strahlend, hoch im luftigen Blau.“ Auch sie verlangt ein unerfüllbares Probestück von ihm: aus ihrer Spindel ein Boot zu zaubern. Aber der alte Wäinämoinen, der die rechte Zauberformel nicht mehr findet und sich vergebens müht, fügt sich anders wie der junge Lemminkäinen darein; er überwindet Zorn und Unmut, springt in seinen Schlitten, fährt erhobenen Hauptes heim und findet den Trost in männlicher Resignation:

„Nimmer kann der Held verzagen,
Alles Leid wird überwunden.
Der Erinn'rung sanfte Klänge
Lindern Schmerz und bringen Hoffnung.“

Das alles ist musikalisch sehr anschaulich, sicher und interessant gestaltet; in der Schilderung des dahinrasenden

Schlittens steht die Orchesterfantasie dem „Lemminkäinen" und dem „Nächtlichen Ritt" in der delikaten Tonmalerei der sausenden Spindel, in der reichen und feinen Verwendung der Harfe etwa Saint-Saëns' „Spinnrad der Omphale" nahe.

Gehört „Pohjolas Tochter" in den Kalevala-Sagenkreis, so „Der Ursprung des Feuers" op. 32 für Bariton, Männerchor und Orchester und „Luonnotar" op. 70 für Sopran und Orchester in den der großartigen, aber musikalisch doch wohl kaum völlig aufzufangenden und zu erschöpfenden, gedanklich abstrakt und symbolisch gestalteten Kalevala-Naturmythologie. Dies und ihr auch musikalisch fremdartiger, durchaus finnisch nationaler Ton mag schuld sein, daß sich diese Werke bisher nur wenig verbreitet haben. Das bedeutendste unter ihnen ist „Der Ursprung des Feuers". Seine Dichtung behandelt die finnische Prometheussage. Der Bariton erzählt: Es war düstere Nacht. Dumpfe Dunkelheit deckte Kalevala und beugte die Menschen zu Boden. Da macht sich der allmächtige Ukko, der höchste Herr und Schöpfer, auf, die Leuchten Sonne und Mond wiederzufinden. Beide sucht er umsonst. Nun fährt der Chor fort: Da beschließt er, das Feuer zu schaffen. Den Funken lockt er im Fluge los, sein Schwert schwingt blendende Blitze, aus seinen Fingernägeln und Fingerspitzen sprühen die Funken. Eine Jungfrau wählt er jauchzend, den in ein golden Kästlein, ein silbern Sieblein geborgenen Brand zu hüten. Sie aber im Entzücken des Schauens und Schwenkens läßt die Glut den Fingern entgleiten; der Himmel zerreißt und durch neun Himmel, vom sechsten Saal der Sterne herab fällt das Göttergeschenk des Feuers aus dem offenen Azur zu den Menschen herab.

Die Musik birgt hohe Schönheiten der Erfindung. So

in dem Vorspiel, das die lähmende Dunkelheit und Öde mit ein paar Strichen treffsicher schildert, so in Ukkos breit klagendem Cis-Moll-Fragethema, so in dem hymnisch gesteigerten, altertümlich harmonisierten Schluß. Ganz besonders aber muß gerühmt werden, mit welch' feinem Takt Sibelius sich im Aufleuchten und Wachsen der Waberlohe vom alles überstrahlenden Wagnerschen Vorbild frei gehalten und alles, Held, Handlung und Naturstimmung, ins National-Finnische übersetzt hat.

Erscheint uns Ukko nach dem vorher von Kylliki und Lemminkäinen Gesagten immerhin noch menschlich näherstehend, so verflüchtigt sich dichterisch wie musikalisch Ukkos Tochter, Luonnotar, zum geistigen und abstrakten Natursymbol, zur impressionistischen musikalischen Skizze. Sie, die frohe freie Jungfrau leichter lichter Lüfte steigt im trostlosen Gefühl ihrer Einsamkeit zur Tiefe hinab und zieht 770 Sonnenjahre durch weite Wasserfluten. Ein gewaltiger Sturm führt sie zur Erkenntnis dieses ihrer Natur widersprechenden Lebens und läßt sie um Hilfe flehen. Sie bringt ein Vöglein, das zum Schutze vor Sturm und Wellen ihr aus dem Strudel ragendes Knie zum Nestbau wählt. Blitzartig durchfährt die Spröde der Schmerz bitteren Liebesleids. Sie reißt in rasender Leidenschaft das Knie in die Flut zurück, das Nest zerschellt, doch herrlich stehen auf die Hälften. Aus der Schale gebiert sich der strahlende Himmelsdom, aus dem oberen Mark des Weißen der milde Mond, aus den Sprenkeln das himmlische Sternenheer.

Zu kleinen Kalevala-Naturmythologien in Form stimmungsfeiner Naturpoesien runden sich endlich der um guten Fang flehenden Fischer „Gruß an den Mond" (Terve kuu) und des singend und freudejauchzend seewärts steuernden und staunend von den Meerjungfrauen am Riff belauschten

Wäinämöinen „Kahnfahrt" (Venematka) des op. 18 für Männerchor. Namentlich das größere erste ist ein außerordentlich schönes Stück von mild-ernstem Charakter und weicher Schönheit des auf die tiefen nordischen und russischen Bässe rechnenden Klanges, von sanfter scheuer Feierlichkeit der Anrufung und hoher Kunst in der Lagenveränderung des stufenweise (vom ersten Tenor bis zum zweiten Baß) nachdunkelnden und immer eindringlicher gestalteten Hauptthemas.

Der lyrischen Welt finnischer Heldensagen und -märchen, den Kanteletar, entsprossen — das eine offen, das andere wohl heimlich — zwei ihres scharfgeprägt national-finnischen, ja dialektisch-finnischen Charakters wegen außerhalb ihrer Heimat noch sehr wenig bekannt gewordene kürzere Orchesterwerke. Das eine ist der, als später Sibelius wieder in Harmonik und Dissonanzbehandlung deutliche Spuren des französischen Impressionismus zeigende düstere Barde, eine Tondichtung oder, vielleicht richtiger gesagt, eine kurze, aus lyrischen und pathetischen Elementen gleichermaßen gemischte Rhapsodie für Orchester. Das andere die Suite für Streichorchester „Rakastava" (Der Liebende). Sie ist trotz des auch hier wieder nicht zum Vorteil des Verständnisses verschwiegenen, heimlichen Programms das eingänglichere der beiden Werke. In den musikalischen Porträts des jungen Liebespaares (Der Liebende — Der Weg der Geliebten) und in ihrem Abschied (Guten Abend, meine Geliebte! . . . Lebewohl!) liegt viel zart verschwimmende und von einem ganz eigentümlichen Zauber schwermütigen Sinnens und Träumens in der Natur, am Bach — zweiter Satz —, im leisen Waldesrauschen — die herrliche pppp-Episode im ersten Satz — umsponnene und in der gewollten sanften Monotonie der einfachen periodischen und motivischen Wiederholungen echt volkstümliche Lyrik.

Eine andere Gruppe von Werken verherrlicht das finnische Vaterland. Die Tondichtung für Orchester op. 26 „Finlandia" gibt ein Bild aus der Vorzeit Finnlands — oder ist es eins der politisch und konstitutionell entrechteten Gegenwart? — nur in ihrer, aus düsterstem schmerzlichsten Pathos und religiöser erhabener Feierlichkeit erfüllten langsamen Einleitung im Ton alter Heldenballaden und Kaempeviser. Die wie atemlos aufstachelnden Rhythmen des dramatisch bewegten Hauptteiles (Allegro assai) leiten den Kampf und — die Gegenwart ein. Da eine Vision: das mit Beethovenschem Ethos durchtränkte Gesangsthema — sempre Allegro cantabile —, das nun in immer heißerer Wärme, immer wundervollerem inneren Aufschwung den von innigster Vaterlandsliebe, von Glauben und Hoffnung auf Finnlands künftige Sendung durchglühten dritten Abschnitt des knapp und mit der Plastik eines monumentalen Fresko gefaßten Werkes beherrscht, kündet, zumal als es zum Schluß zum triumphierenden Hymnus gesteigert in den Bläsern in vollem Glanze aufsteigt, um was einst der Kampf gehen wird: ums Morgenrot der Freiheit. Könnte diese Musik zu allen reden, was sie in Gedanken und unausgesprochenen Worten ihrer Themen in sich birgt: die „Finlandia" müßte Rußland für alle Zeiten auf den Index setzen!

Und, wenn es den fein verhüllten Sinn der Dichtung P. Cajanders verstanden hätte, auch die Chorballade mit Orchester „Die gefangene Königin" op. 48. Denn es ist nicht allzu schwer zu erraten, daß es Mutter Finlandia selbst ist, die auf altersgrauem Schlosse eingekerkert lebt, und daß mit ihrer Befreiung durch den jungen finnischen Helden von den Lippen des Volkes „Der Freiheit Morgenlied" angestimmt wird, „die mit der Sonne erwacht". Ihrer formal straff geschlossenen Musik von beinahe Ernst

Mielckschem, deutsch-akademisch geglätteten Charakter fehlt grade im vaterländischen Aufschwung des Schlusses das hinreißende Feuer und die persönliche Prägung der „Finlandia“; dafür birgt sie in allem, was um die Lichtgestalt des jungen Kämpfers und Ritters steht, hohe lyrisch-gesangliche Reize.

Zum Sibelius der „Finlandia“ tritt sein Volk und singt ihm in jenem herrlichen As-Dur-Thema die neue vaterländische Hymne nach. Zum Sibelius des „Gesanges der Athener“ op. 31 tritt seine Jugend. Beide Nationalwerke haben sich in Finnland naturgemäß eine beispiellose Volkstümlichkeit im edelsten Sinne errungen. Im einstimmigen „Gesang der Athener“ (für Knaben- und Männerchor) mit Orchester ward Sibelius Viktor Rydbergs schöne Dichtung zum Schicksals- und Zukunftssang seines Volkes: „Herrlich zu sterben, wenn mutig im Vordertreffen du fielest“ — im Altertum, wie im heutigen Finnland. Die ganz einfache strophische Komposition, vom Orchesterritornell eingeleitet und unterbrochen, zündet gewaltig durch den männlich gedrungenen, ernst und ruhig verhaltenen, aber intensiven Siegeston, der sie in der Stimmung wie in dem unaufhaltsamen Marschrhythmus der in die Schlacht vorüberziehenden Jünglinge visionär durchklingt.

Spezialistischer steckt sich die „Karelia“-Musik op. 11 für Orchester das Ziel. Die Bewohner der südöstlichsten finnischen Provinz Karelien, die Karelen, sind das, was die Bergener in Norwegen, die Kopenhagener in Dänemark gelten: die lebensfrohen, lebhaften, leichtlebigen und liebenswürdigen, die sinnlichen, feurigen und dichterischen Naturen, die in starkem Gegensatz zum ernsten, schwer und tief veranlagten Tavaste-Finnen des Westens und Nordens stehen. Diese frische Fröhlichkeit und liebenswürdige Freund-

lichkeit steckt auch in der ganzen Musik, die eine Ouvertüre und eine aus drei Sätzen (Intermezzo—Ballade—Alla Marcia) bestehende Suite umfaßt. Die karelische Note zeigt sich am deutlichsten in der hinreißend schwungvollen Ouvertüre, im Intermezzo, das in seiner kecken, fröhlichen und kurz angebundenen Rhythmik, seinem durchklingenden bukolisch-idyllischen Pastoralton beinahe von Dvořák oder einem ungarischen Romantiker sein könnte, und im nicht minder pikant und lebendig rhythmisierten Marsch. Die volkstümliche in der Aufnahme der beinahe Brahmsisch und fein archaisierend harmonisierten Volksweise »Dansen i Rosenlund« (Tanz im Rosenhag), die das Horn in der Ballade zuerst intoniert, in den rustikalen Quintenbässen, die Ouvertüre und Ecksätze der Suite durchziehen, und, am meisten, im Trio der Ballade, das im drolligen Eigensinn des naiven Naturmenschen aus dem Volk vier fröhliche Takte achtmal wiederholen läßt. Damit ist der Charakter dieser prächtigen, nach Stil und Inhalt scharf von den früheren symphonischen Dichtungen geschiedenen Musik gezeichnet: volkstümliche, echte und ausgezeichnet knapp und klar geformte Suitenkunst.

Echte Suitenkunst sind auch die als op. 25 und 66 in zwei Teilen erschienenen Scènes historiques für großes Orchester, deren erster Teil ein später überarbeitetes Jugendwerk darstellt. Die keinerlei programmatischen Absichten enthüllenden Titel der insgesamt sechs Sätze — Erste Ouvertüre (All' Overtura), Scena, Festivo, Zweite Ouvertüre (Die Jagd), Minnelied, An der Zugbrücke — verheißen kräftige und farbenprächtige Bilder aus Finnlands Vor-, Minnesänger- und Ritterzeit. Bei verschiedenen helfen die Tempobezeichnungen der Auffassung und der Bestimmung des Zeitkolorits nach: Die Einleitung zur kriegerisch bläserschmetternden „Scena" birgt ein trübes

Moll-Menuett, »festivo« aber tanzt man einen flotten Bolero. Den notwendigen Rest geben Inhalt und Form: Alle Nummern lieben die scharfe Gegensätzlichkeit, den „kleinen Stil", die buntfarbige Instrumentation, den luftig durchbrochenen Satz der Suite, verraten aber im übrigen auch ohne Programm im ersten Teil deutlich genug, was sie schildern wollen: Die erste Overtura mit fast primitiven Mitteln der Erfindung etwa die ernste (Grave) und fröhliche (Allegro) Seite des Rittertums; die Scena einen kriegerischen Überfall (Allegro moderato) auf ein zierlich im Menuett sich übendes Hoflager; Festivo eine glänzende mittelalterliche Hoffestlichkeit mit spanischen Gästen. Und ist's nicht so, so könnt' es doch so sein. Das Ganze aber zeigt Sibelius von einer Seite, die nur selten bei ihm — etwa in den „Pelleas und Melisande"- und „König Kristian II."-Suiten — wieder anklingt: dem des mittelalterlich-höfischen Minnesängers und kriegerischen Nationalskalden, und gibt nicht eben bedeutende, doch frische, wirkungsvolle und im edelsten Sinn unterhaltende Musik.

Eine dritte Gruppe, die Schauspielmusiken, birgt in der Musik zu Arvid Järnefelts Drama „Kuolema" (Der Tod) op. 44 das wohl berühmteste aller Stücke von Sibelius: die »Valse triste«. In noch höherem Maße wie die beiden Orchesterlegenden, die „Finlandia" und die „Karelia"-Suite hat sie des Meisters Namen fast durch die ganze Welt getragen. Das Programm zeigt Strindbergsches Grausen. Nacht. — Der Sohn schlief, von langem Wachen am Sterbelager der Mutter übermüdet, ein. Rötliches Licht verbreitet sich. Undeutlich und verschwimmend hört man in der Ferne Musik. Sie kommt näher und vervollständigt sich zum schwebenden Walzerrhythmus. Die Kranke erwacht, erhebt sich aus dem Bett und bewegt sich im weißen, dem Ballkleide ähnlichen Hemde

im langsamen Walzertakt leise und lautlos weiter. Sie winkt freundlich nach allen Seiten. Wohin sie winkt, erscheinen gespenstische tanzende Paare. Sie mischt sich unter sie, versucht ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, sie an sich zu fesseln — vergebens; wie am unsichtbaren Schatten Peter Schlemihls gleiten sie an ihr vorüber. Ihre Kraft versagt, ermattet bricht sie zusammen — Fermate —, der rötliche Schimmer verschwindet und mit ihm die Schattenpaare. Noch einmal rafft sie sich auf, von neuem beginnt das Spiel. Der Reigen wird wilder und wilder — stringendo poco a poco —, eine tolle Stretta setzt ein. Als der Totentanz den Gipfel erreicht, pocht es an die Tür. Sie springt auf — ein Schrei — sie bleibt erstarrt stehen — die tanzenden Larven versinken — die Musik, die sich in gewaltiger Steigerung zu dem dröhnenden ostinaten Baß D, G, A, B, A, G schon lange auf Es festlegte, bricht jäh ab — in der Türe steht — der Tod.

Das Stück ist in seiner Mischung aus schwerem, düsteren und wuchtigen Pathos, schneidendem Schmerz, dämonischer Wildheit und hellseherischer Phantastik eine der genialsten Programmusiken in jener intensiv beseelten Form des langsamen Walzers (Valse lente), den zuerst Chopin zum klassischen Zweig ernster Walzer-Dichtung erhob. Wie gewählt und kühn die Harmonik, namentlich in der gespenstischen Ausweichung nach — ppp! — Fis-Moll vor der Reprise, wie sicher und geschlossen, wie innerlich gesteigert und mit leidensvollstem Leben gefüllt die Form! Als dramatisiertes Ballett ist die »Valse triste« auch auf unsren Bühnen heimisch geworden und hat damit die Frage nach einer Wiedergeburt des stereotypen Schulballetts und einer Einbürgerung jener dramatischen Opernballetts auf dem Kontinent erneut angeschnitten, die in Dänemark unter Hartmann und Gade eine so einzige Blüte und Ausbildung erfuhren.

Zwei weitere Kleinigkeiten für Orchester, die Canzonetta in Gis-Moll op. 62 für Streichorchester, eine schlicht klagende, sehnsuchtsvolle und volkstümliche Melodie, und der Romantische Walzer (Valse romantique) für kleines Orchester — der nur wieder belegt, daß wie Tschaikowskys, so auch Sibelius' Stärke wohl nicht in der Form des deutschen gemütlichen Walzers liegt — runden die „Kuolema"-Musik etwas matt ab.

Die tragische Note der besten Werke von Sibelius schlägt der, des eleganten Franzosen Saint-Saëns' »Danse macabre« freilich weit hinter sich lassende wilddämonische „Totentanz" der die „König Kristian II."-Musik op. 27 abschließenden Ballade am stärksten an. Diese Schauspielmusik gehört zu seinen allerschönsten Sachen. Arvid Järnefelts (geb. 1861 in St. Petersburg) Tolstojsche und persönliche Ideen- und Gedankendichtungen schauen vielfach nach dem russischen Osten. Die realistischen historischen Schauspiele des 1863 in Schweden von schwedischen Eltern geborenen, in Finnland erzogenen und tief durch deutsche Kultur gegangenen Adolf Paul, „Karin Månsdotter" und „König Kristian II.", nach Westen. Unser, im Februar 1898 im Schwedischen Theater zu Helsingfors zum ersten Male aufgeführtes Drama schließt sich in den Kreis von Verherrlichungen der unglücklichen Liebe zwischen dem 33 jährigen und 1559 entthronten Kristian II. von Oldenburg, König von Dänemark, Schweden und Norwegen, dem Gatten der 17 jährigen Elisabeth, der Schwester Karls V., und der schönen holländischen Bürgermaid Dyveke in Kopenhagen, die einst Dänemarks volkstümlichsten romantischen Lyriker, Peter Heise, zu seinem wunderschönen Liederzyklus „Dyvekes Sange" inspirierte.

Das Notturno bildet die dem Schluß des ersten Aktes fehlende eigentliche Liebesszene. Es erzählt uns, mit drei

plastisch gestalteten eindringlichen Themen, von der einer herzlosen Staatsraison zum Opfer gebrachten tiefen, großen und reinen Liebe des nach Stand und Würden so ungleichen Paares. In Tönen, die doppelt ergreifen, weil alle unreine Leidenschaft, alle schwüle Stimmungsschwelgerei, alles sinnlich Erotische ausgeschaltet erscheint. Die kleine Elegie für Streichorchester, das eigentliche, hinter dem Vorhang gespielte Vorspiel zum Drama, bereitet auf das tragische Ende — Dyvekes Vergiftung durch einen Nebenbuhler, einen jungen dänischen Edelmann — vor; sie ist ganz Schwermut und Klage, Chopinesk in den sprechenden Cellogängen, Lisztisch in der edlen und pathetischen melodischen Linie. Eine Musette, die Dyveke im Schauspiel auf der Straße unter ihrem Fenster spielen hört, erinnert sie wehmütig an den Tanz, bei dem sie den König kennen und lieben lernte. Sie läßt die Musikanten heraufrufen und wagt mit der alten Dienerin ein steifgemessenes Tänzlein. Um so frischer, fröhlicher und naiver, um so unermüdlicher über dem durchklingenden As des Dudelsack-Basses im engen Kreise sich drehend gibt sich die Musette, ein entzückendes „Trällerliedchen", in deren derbhumoristischem F-Moll-Mittelteil nordisch-rustikale Töne nicht fehlen. Ein wie von innerer fiebernder Unruhe und Angst erfülltes, ernsthaftes Moll-Dur-Menuett, das im einfachen Balladenton gehaltene Lied von der unheimlichen schwarzen Kreuzspinne, die in ihrem aus Sonnenstrahlen im Dunkeln gewirkten Netz die Seelen fängt, eine Serenade, die den dritten Akt und das Hoffest seiner ersten Szene mit festlichen Hörner- und Drommetenschall einleitet und als Mittelteil eine glühende, in prachtvollen weiten melodischen Bogen gespannte und leidenschaftlich gesteigerte Liebesszene birgt, sind weitere Einlagen. Die abschließende Ballade aber gibt den grausig-realistischen Totentanz zum „Stockholmer

Blutbad" hinzu. Der Hinrichtung des Nebenbuhlers durch den vor Schmerz um die verlorene Geliebte sinnlos rasenden König folgt ein fürchterliches Morden, dessen Fanatismus, Rachgier und Wut der groteske und grausamkalte Humor des königlichen, jene unheimliche Kreuz- und Menschenspinne im Lied beschwörenden Narren und lachenden Philosophen noch infernalischer, dämonischer und fürchterlicher macht. Um so bewundernswerter das künstlerische Maß und die Einfachheit in der Anwendung der musikalischen Mittel, die der Tondichter sich auferlegt. Auch hier hat er von dem größten modernen Dämoniker der Symphonie, dessen rein musikalischer Einfluß auch in der Nokturne, in der Serenade (Seitenthema des Mittelteiles) und der Elegie im Affekt des gehobenen lyrischen Pathos bemerkt werden kann, unleugbar viel gelernt: Franz Liszt.

Sibelius bleibt der ernste Nordländer und impressionistische finnische Stimmungsmaler in Tönen auch da, wo er zu Hjalmar Procopés Drama „Belsazars Gastmahl" oder zu des Franko-Vlamen Maeterlincks visionärem und symbolistischem Stimmungsdrama „Pelleas und Melisande" die verbindende Musik schreibt, die in Form von Orchestersuiten am bekanntesten wurde. Wohl fällt der „Belsazar" (op. 51) unter die Gattung „Exotische Musik", zu der grade die Nordländer — man denkt hier etwa an Griegs Anitras Tanz und Arabischen Tanz aus der Musik zu Ibsens „Peer Gynt", an Lange-Müllers Orchestersuite „Alhambra", an Halvorsens „Vasantasena"-Musik — in ihrer Sehnsucht nach Süden, Sonne und Orient seit den Tagen Oehlenschlägers so hübsche Beiträge geliefert haben. Allein die schönste Nummer der kleinen, der tanzenden Anitra eine tanzende Khadra gegenüberstellenden „Belsazar"-Suite, das stimmungsschwere „Nokturno" in F-Moll,

trägt wenigstens in der Rhythmik mehr nordische als orientalische Züge.

Die „Pelleas und Melisande"-Musik op. 46 tritt als Hauptstück nordischer musikalischer Stimmungsmalerei neben die „Pelleas und Melisande"-Musiken eines Debussy oder Schönberg. Am reinsten hat sich das Nationale bezeichnenderweise in der Elegie erhalten. Nicht zufällig führt von Griegs norwegisch-romantischen Streichorchester-Klangwundern und intimen Stimmungspoesien der beiden „Elegischen Melodien" eine direkte Brücke zu Sibelius' „Melisandens Tod". Es gibt aber doch wohl zu denken und es spricht dafür, daß sich Sibelius weder vom fernen Ort der Handlung (Allemonde), noch von der Nationalität ihres Dichters beeinflussen, sondern lediglich durch die zart verschleierte Märchenstimmung der Dichtung zur musikalischen Vertonung und Vertiefung eben dieser wunderbaren und fremdartigen Stimmungswelt locken ließ, wenn wir entdecken, daß die meisten der acht Sätze dieser „Pelleas und Melisande"-Suite in der Sammlung „Sibeliana" für Klavier unter andrem, aber unter, wenn nicht nordischem, so doch der nordischen Natur entlehntem Titel wiederkehren: Aus dem Präludium „Am Schloßtor" wird ein „Blick ins Weite" vom Turm einer finnischen Trutzburg. Aus „Melisande" ein Notturno „Abends am (finnischen) Waldsee". Aus den „Drei blinden Schwestern" ein „Altes Lied" (Erwartung). Aus „Melisandens Tod" die Elegie „Die Sonne sinkt . .". In dieser Fassung sind wir ihnen bereits fast sämtlich schon vorher auf unsren Fahrten durch finnische Natur begegnet.

Ist der Charakter der „Pelleas und Melisande"-Musik demgemäß nordische Stimmungskunst, so raubt ihr das selbstverständlich nichts von ihrer ganz eigentümlichen Schönheit. Namentlich alles, was Melisandens rührendes

Leben, Leiden und Sterben angeht, ergreift durch eine ganz wunderbare seelische Reizsamkeit und musikalische Zartheit. Am tiefsten wohl in ihrem sanft verlöschenden Scheiden; die über eine ganz einfache, immer wiederkehrende viertaktige Melodie gespannten und nur ein einziges Mal, im D-Dur-Mittelsatz — Largamente — schmerzvoll-pathetisch sich aufbäumenden gedämpften Sphärenklänge dieser Elegie sind nicht mehr von dieser Welt. Hier wird Sibelius in der Tat zu einem Mystiker und Symbolisten, einem finnischen Maeterlinck der Musik.

Wir schließen hieran gleich die kleineren, durchweg lyrischen Orchesterwerke. Vielleicht ist Sibelius für das Tanz-Intermezzo, deren er zwei, eigentlich drei geschrieben hat — **Pan und Echo** op. 53a, eins charakteristischerweise in B-Moll und ein kleines Tonstück für Orchester **Die Dryade** op. 45 Nr. 1 —, eine zu schwere und ernste Natur. Denn grade die eigentlichen „Tanzthemen" dieser Intermezzi — z. B. das von „Pan und Echo" in F — sind weder stark noch wählerisch erfunden. Der größere Rest aber ist meist sehr reizvoll. „Pan und Echo" und „Dryade" reihen sich den „Okeaniden" und dem „Impromptu" als kleine antike musikalische Mythologien an. In allen mischt Sibelius elegisch-pathetische Moll-Elemente mit humoristischen, die er am liebsten ins Idyllisch-Bukolische („Pan und Echo") oder ins Kapriziöse, Burlesk-Bizarre und Groteske („Dryade") wendet. Am wenigsten in dem luftigen, lockeren Orchesterfiligran der „Dryade", die trotz ihrer niedrigeren Werkzahl bereits als ein zarter kleiner finnischer Ableger von Debussys »L'après-midi d'un Faune« bezeichnet werden kann. Das Hübscheste bietet „Pan und Echo". Doch grade sein „Gang der Handlung" ist für Sibelius und das ungestüme finnische Temperament beinahe symbolisch: aus der entzückenden Pastoral-Idylle

der Einleitung — Andante — und dem eigentlichen, aus naiv-vergnüglich tändelndem F-Dur und gedämpfterem, bald leidenschaftlich ausbrechenden Cis-Moll — un pochettino tranquillo — gemischten Tanz-Intermezzo wird in der Coda — Molto — eine furiose Moll-Katastrophe: Pan ergrimmt über die Absage der lieblichen Echo und schlägt alle Echos und Liebesgötter mit grober, täppischer Faust in die Flucht.

Einzig der feine melancholische Es-Moll-Walzer der kleinen Orchestersuite aus der Musik zu Strindbergs Märchendrama „Swanehvit" (Schwanenweiß) op. 54 ist wieder eine, freilich viel weicher und träumerischer geartete zarte Schwester der »Valse triste«. Den gleichen, aus Elegie und verhaltener Fröhlichkeit gemischten Charakter nordischer Tanz- und Balletttypen prägen auch die übrigen Nummern dieser anmutigen und delikat instrumentierten Suite aus. Am reizendsten vielleicht die naive Naturidylle des singenden Rotkehlchens und die aus lyrischer Schwärmerei, ernsthafter Fröhlichkeit und sanft zurückgedämmter Leidenschaft fein gemischte Liebes- und Tanzszene zwischen Schwanenweiß und dem Prinzen.

Die Romanze in C-Dur für Streichorchester op. 42 gehört in den gleichen Stimmungskreis. An ein Liebeslied denke man hier nicht. Ihr Inhalt ist aus Pathos und Schwermut gemischt. In der in Gegenbewegung und im Moll des balladesken Hauptthemas dahinschleichenden Übergangsgruppe wird's eitel Grübeln, und das Seitenthema in Es-Dur klingt wie ein Lächeln unter Tränen, wie bittres Erinnern. Herbe und persönlich wie der Eingang ist das Ende.

Zwei liebenswürdige Serenaden für Violine mit Orchester op. 69 in D-Dur und G-Moll schließen die Reihe der Werke kleinerer Form, die die besondere lyrische Be-

gabung aller Nordländer zeigen und namentlich darin eine Mission erfüllen können, daß sie die Programme guter Unterhaltungskonzerte heben und veredeln helfen.

Das ist etwa das Stoffliche und Gedankliche, das man kennen muß, um das rein Musikalische in diesen teils offen, teils verschwiegen „programmatischen" Werken von Sibelius um so besser würdigen zu können. Aber auch zum rechten Verständnis des „absoluten" Meisters der Symphonie, des Konzerts und der Kammermusik wird diese Kenntnis gute und notwendige Dienste tun.

Wir besitzen von Sibelius, die unveröffentlichte Jugendsymphonie „Kullervo" abgerechnet, vier Symphonien: die erste in E-Moll op. 39, die zweite in D-Dur op. 43, die dritte dreisätzige in C-Dur op. 52, die vierte in A-Moll op. 63. Um dem Symphoniker Sibelius gerecht zu werden — auch der Schöpfer des durchaus symphonisch gehaltenen Violinkonzerts in D-Moll (op. 47) gehört dazu —, muß man bedenken, wie wenig und wie schlecht die kurzatmigen nordischen nationalen Themen im Grunde einer symphonischen Behandlung in unsrem Sinn entgegenkommen. Bei Sibelius kommt noch ein zweites hinzu: sein je später, desto deutlicher impressionistisch geartetes Talent, das ihn in erster Linie auf das Feld der Programmmusik, der Ton- und Stimmungsmalerei, des Orchester-Kolorismus verweist. Bedeutend als „moralische Charaktere", wie Haydn sagte, als menschliche Selbstbekenntnisse und künstlerische Dokumente einer tief in der Heimat wurzelnden nationalen Richtung in großer Form und in großgedachtem, alle Konzessionen an das Publikum verschmähenden Inhalt, fehlen und müssen auch diesen nordischen Symphonien bis zu einem erheblichen Grade die „westlichen" Grundbedingungen des echten symphonischen Schaffens fehlen: Monumentalität und Geschlossenheit der Form, organische

und logische innere Entwicklung und Gestaltung. Man muß sich an die zuweilen fast mosaikartig unvermittelt nebeneinander gestellten Einfälle von meist wunderbarer melodischer Schönheit und harmonischer Eigenart halten, ohne dabei auf strenge Logik ihrer Verknüpfung und Entwicklung allzu viel Gewicht zu legen. Man muß sich vor allem an die intensive und edle Wärme der Empfindung, an das Feuer des nach finnischer Art cholerischen und wilden Temperaments, an den Zauber seiner tiefen Schwermut, an den kühnen Wurf des Ganzen halten, will man den Symphoniker Sibelius über diesen, mehr nationalen als persönlichen Eigenheiten und Mängeln gerecht beurteilen. Für die finnische Symphonik im besonderen kommt noch erschwerend hinzu, daß die bald in unendliche Schwermut und Melancholie getauchten, bald heiß und trotzig nach jähem und erschreckendem Aufbrausen dahinstürmenden finnischen Volksweisen und die aus ihnen abgeleiteten volkstümlichen Themen wohl naive Frische und hohe Ursprünglichkeit im Melodischen zeigen, dagegen an reicherer Harmonik und an lebhafter und vielgestaltiger Rhythmik empfindlichen Mangel leiden. Die Folge davon ist eine, auch von einem so eminenten Könner im symphonisch-polyphonen Tonsatz wie Sibelius nicht überall vermiedene Gleichartigkeit und Monotonie in Stimmung und Farbe. So harren in Sibelius' Symphonien bald rhapsodische und episodische, bald rezitativische, bald balladische und epische Gedanken in lockerer Verbindung vielfach vergeblich der harmonischen Durcharbeitung und Einordnung ins Ganze. Den etwas zerrissenen und zerstückelten Gesamteindruck bedingt ein Aneinander und Nebeneinander nach vielfach doch wohl offenkundigem, doch verschwiegenem Programm, ein häufiges Ab- und Durchbrechen durch Fugatos und rezitativische Einschiebsel, durch Halbschlüsse und starke

Kontraste, ein Ringen um die Nachbildung etwa von Tschaikowskys »Pathétique« in finnischem Dialekt, ein mehr oder weniger naturalistisch charakterisierendes Grau-in-Grau-Malen unter gespenstischen Gesichten und lastendem seelischen Druck, den keine derbe Volksfreude in den Scherzis, keine Flucht zur Natur in den durchweg ganz herrlichen langsamen Sätzen, kein Goldmarkisch blendendes Orchesterkleid voll eigenster und überraschendster Instrumentationswirkungen so recht aufhellen und verhüllen kann. Um so prächtiger sind ihre Einzelheiten, ist die männliche stählerne Kraft und Frische, das echte ernste, wuchtige und schwere Pathos, die schlagfertige und treffsichere naturalistische Charakteristik, der tief und voll durchklingende Naturton, die gesättigte Schwermut. All dies ist finnisch, und da seine Symphonien die finnische Volksseele musikalisch widerspiegeln, so sind es immer wieder die Pole schmerzlich-versonnener Schwermut und trotzig-stürmischer, gelegentlich bis zur Raserei gesteigerter, verzehrender Sehnsucht nach Sonne, Glück und Freiheit, zwischen denen sich Sibelius' symphonische Kunst bewegt.

Ihr Inhalt ist von der ersten bis zur letzten der gleiche: Finnlands Seele in Natur und Volk. Ihr Stil zeigt den ganzen weiten, der Moderne entgegenführenden Weg, den die Symphonie von der ersten (1897), im Kreise klassischer, deutscher und dänischer Akademie beharrenden des jung verstorbenen Ernst Mielck (1877—99) auch in Finnland zurückgelegt hat. Die erste und wohl bedeutendste der Sibelianischen Symphonien vereinigt noch die klassische Plastik, Klarheit und Einfachheit der Orchestersuiten in Form, Thema und Motiv mit der schwermütigen und durchaus nationalen Ideenrichtung der früheren symphonischen Dichtungen nach Stoffen der Kalevala. Sie ist das tiefste und bodenständigste Stück symphonischer Heimat-

kunst des Meisters. Die im ganzen wesentlich liebenswürdigere zweite und dritte bleibt inhaltlich nationalfinnisch, nähert sich aber in der wachsenden Komplizierung des Stils, Auflockerung der Form und Kühnheit der Dissonanzbehandlung bereits eng der westlichen symphonischen Moderne. Die vierte endlich, im ersten Satze als Hohelied des Meeres neben die „Okeaniden" tretend, steht als natur- und tonmalerische Stimmungs- und Klangfarbenpoesie beinahe — zum Glück nicht ganz! — auf voller Höhe des Debussyanischen modernsten Impressionismus und des Schönbergschen Naturalismus und Expressionismus der Musik.

Dem hochpathetischen Adagiostil der ersten und mittleren Symphonien steht auch der Trauermarsch »In memoriam« für Orchester op. 59 (Cis-Moll), etwa eine durchaus selbständige finnische Abwandlung des Beethovenschen aus der „Eroica", nahe; ein Stück düsteren Gepränges, tiefen Seelenleids und schmerzlicher Akzente, das auch formell dadurch interessant und ungewöhnlich wirkt, daß das übliche trostspendende Trio durch einen Dur-Seitensatz und eine Durchführung ersetzt und dadurch der dunkle Trauerschleier nirgends durch einen freundlicheren Sonnenstrahl durchbrochen erscheint.

Ebenso fällt das als Studienwerk bereits in die großen Prager und Wiener Violinmeisterschulen aufgenommene und Franz von Vecsey gewidmete Violinkonzert in D-Moll op. 47 von Bedeutung und gefürchteter Schwierigkeit für den Solisten noch durchaus in den gleichen stilistischen Rahmen seiner symphonischen Kunst. Seine Krone ist das von herrlichster Musik erfüllte Adagio. Der erste Satz hat rhapsodischen Charakter und verbindet den Thementeil — ein heroisches und echt geigenmäßiges erstes, ein weiches zweites Thema — und den die Stelle einer Durchführung ein-

nehmenden erregten Mittelsatz mit der Reprise in interessanter Weise durch eine Kadenz. Das kecke Finale ist ganz nationaler, zwei- und dreiteilig gemischter Rhythmus, ganz faszinierende nationale „Tanzphantasie".

Dagegen steht sein Streichquartett in gleicher Tonart op. 56 bei engerer Verwandtschaft mit dem Violinkonzert bereits auf der Scheide zwischen mittlerem und spätem Sibelius. Sein bezeichnender Titel lautet: Voces intimae — Innere Stimmen. Es ist ganz und gar intimste Viersprache zwischen den Instrumenten, ein Sprechen in sich hinein und mit sich selbst, das nur in Charakter, Form und Stil eines Streichquartetts bis zur Grenze eines menschlichen und künstlerischen Selbstbekenntnisses möglich ist. Im Charakter: in ihm rührt Sibelius an das Kapitel von Swedenborgs Geisterseher. Das ist, namentlich im Adagio di molto, Musik von jener mystischen, erdentrückten Übersinnlichkeit und jener differenziertesten Verfeinerung der geistigen und musikalischen Impulse, wie sie Beethovens letzte Streichquartette zeigen. Auch da, wo diese Impulse zum heimlichen (zweiter Satz, Vivace) oder streitbar-volkstümlichen und pathetischen Humor (vierter Satz, Allegretto) abgewandelt oder zu einem, rhythmisch fast magyarisch geschärften, brausend bewegten Finale nach außen gesteigert werden. Das ruhelos-grüblerisch Dahinschleichende des ersten Satzes und das Gespenstische im zweiten und vierten — die leeren fahlen unisono-Triolengänge! — behält schließlich überall die Vorhand. In Form und Stil: Die Plastik der Form weicht der Plastik der Motive, die thematische Arbeit der motivischen. Themengruppen und Perioden werden ineinandergezogen und in den Übergängen und Bindegliedern möglichst verwischt und ausgeglichen. Thementeil und Durchführung gehen unmerklich ineinander über. Übrig bleibt ein überaus feiner

und zarter innerer Organismus, dessen Bau, Körper und Glieder kaum mehr thematisch, sondern nur noch motivisch zu fassen sind.

Man hat auf Grund dieses in der nordischen Kammermusik freilich einzig dastehenden Quartetts den späteren Sibelius von etwa op. 60 an einen Symbolisten der Musik genannt. Das wäre richtig, wenn das Tonmalerische, Impressionistische in ihm überwöge. Das ist aber im Gegensatz zu manchen späteren Orchesterdichtungen und Symphonien im Streichquartett durchaus nicht der Fall. Im Vergleich zur modernsten deutschen (Schönberg), französisch-englischen (Debussy, Ravel, Scott) oder tschechischen (Suk) Quartettkomposition ist Sibelius' Quartett immer noch „Formkunst" von klar ausgeprägtem Tonartenbewußtsein. Im Vergleich zur ersten finnischen, auf deutscher Klassik und Romantik gegründeten Ernst Mielcks aber natürlich ein erheblicher Schritt vorwärts auf dem gleichen unsicheren Wege der „Auflösung alles Bestehenden", wie ihn bei uns zuletzt Max Reger beschritt, von dessen Adagien Sibelius' Adagio di molto dieses Streichquartetts nur noch eine überraschend kurze Brücke trennt.

Sibelius' Klaviermusik ist der nach Stil und Satz wohl am wenigsten ausschlaggebende Teil seiner Kunst. Im Stil lugt der Symphoniker, im Satz der Geiger und Kammermusiker heraus. Für jenen bedingt das die häufigere Sprengung der kleinen Formen durch symphonische, rhapsodische und rezitativische Elemente, für diesen die geringe pianistische Klaviermäßigkeit. Am eigensten und besten ist Sibelius auch in der Klaviermusik stets da, wo ein heimliches oder offenes poetisches Programm, wo das frische volkstümliche Element, wo die Naturimpression seine grade in der Klaviermusik an köstlichen Einfällen reiche Phantasie leitet. So scheiden von vornherein die „absoluten" Unter-

richtssachen (Sonatinen op. 67, Rondinos op. 68) als Beiträge zur instruktiven Klavierliteratur aus. Es bleiben: eine Sonate op. 12 in F, die Sechs Impromptus op. 5, die Zehn Stücke op. 24 und 58, die »Pensées lyriques« op. 40, die Drei lyrischen Stücke „Kylliki" op. 41, das Glockenstück op. 65, die Lyrischen Stücke op. 74, die Transkriptionen finnischer Volksweisen. Schon in den Titeln überwiegt das lyrische Klavierstück, eine Hauptdomäne aller nordischen Komponisten, nicht nur Gades und Griegs. Viele einzelne Stücke wurden im Verlauf dieser Arbeit schon im vorhergehenden herangezogen. So erübrigt sich die Einzelkritik. Sie würde auch deshalb wenig Ausbeute liefern, als Sibelius als Klavierkomponist eine innere Entwicklung nicht durchgemacht hat. Die Erscheinungsjahre der einzelnen Klavierhefte besagen für ihre Schaffensjahre wohl nur sehr wenig.

Man kann dies mit ein paar Proben rasch beweisen. Schon das erste Heft, die Impromptus, enthält stilisierte finnische Volksweise und stilisierten finnischen Volkstanz. Noch die Humoreske und die schlichte und innige Berceuse aus den »Pensées lyriques« op. 40 verrät den Urgrund von Sibelius' Lyrik: Robert Schumann. Daneben in der letzten Nummer der Impromptus den Chopin der ersten Nokturnen von Bellinischer Süße der Melodie. Das Andantino der Klaviersonate op. 12 zieht bereits so gut seine altertümelnden und romantischen harmonischen Reize aus den Kirchentonarten des alten finnischen geistlichen Volksliedes, wie die Harmonisierung der Glockenspiel-Melodie in der Kirche zu Berghäll op. 65. Die pastoralen Quintenbässe bilden den roten Faden durch die Naturidyllen von den Ecksätzen der Klaviersonate an bis zur Ekloge des op. 74. Etwas Bach, mehr Schumann, Chopin, Grieg, Kajanus, Tschaikowsky, in viel stärkerem Maße aber die

finnische Volksmusik und im stärksten die eigene Persönlichkeit — die ergeben Sibelius' Klaviermusik.

Man wird Sibelius' Klaviermusik am gerechtesten, wenn man sie zum überwiegenden Teile als Salonmusik bewertet. Als Salonmusik freilich, ungleich der meisten übrigen finnischen Klaviermusik, im höheren Sinne etwa von Tschaikowsky, mit dessen Stil und Satz in der Klaviermusik seine männlich-herbere, pathetischere, schwerer und dunkler getönte Art denn doch wohl die unverkennbarsten Ähnlichkeiten besitzt. Auch Sibelius' Konzertstücke für Klavier — etwa die in ihrer Sindingschen Klangpracht prächtige, frohgemut gestimmte Des-Dur-Romanze aus op. 24, der kleine finnische Mac Dowellsche Hexentanz der witzigen Caprice, das durch rhapsodische Elemente in der Mitte leidenschaftlich gesteigerte Nokturno, die des Nordens tiefe Schwermut mit des Südens breiter und gesangvoller Melodik ganz wundervoll einende Barcarola, das mild-ernste Andantino mit seinem innig schwärmenden Mittelteil aus derselben, wohl schönsten und wertvollsten Sammlung lyrischer Stücke von Sibelius — wahren die Haltung einer vornehmen Salonvirtuosität.

Es ist erstaunlich, wie sehr und wie angenehm der dankbare und brillante, der vollgriffige und meistens auch handliche Satz dieser meist konzertmäßigen Stücke gegen den unhandlichen, dünnen und kammermusikalischen der kleineren und kleinen Nummern absticht. Hier tut eine gute Auswahl des Schönsten not. Sie wird trotz allen gelegentlichen rhythmischen Beharrungsvermögens und aller harmonischen Einfarbigkeit gleich zu Anfang auch deshalb die frischen Impromptus nicht vergessen, weil ihre Tanz- und Marschformen — etwa die heiter beschwingte zweite und die martialische dritte Nummer — in hier ganz frappantem Maße die erstaunlich enge rhythmische Verwandtschaft der

finnischen und magyarischen Volksmusik belegen, und weil ihre zartbewegte fünfte Nummer das instrumentale Urbild der in ihrer poetisch-melancholischen Schönheit so eigenartigen „Schilfrohrlieder" des Meisters aufstellt. Sie wird auch an der Sonate nicht vorübergehen, so sehr und so viel mehr wie z. B. in Griegs E-Moll-Sonate das mosaikartig bunte und motivisch „kurzatmige" thematische national-finnische Material namentlich in den fröhlichen bukolischen Idyllen und Pastoralen der Ecksätze der inneren symphonischen Entwicklung innerhalb der Sonatenform widerstrebt. Denn die Naturfrische und die heiter strahlende Sonne, die aus ihnen, die dem Pianisten förmlich unter den Fingern davonlaufen, hervorleuchtet, ist ganz köstlich. Sie wird dann noch einmal mit besonderem Nachdruck den Finger auf die Zehn Stücke op. 24 legen und nur am Rande bemerken, daß ihre Schwestern op. 58 als Ganzes und als Klavierstücke vor ihnen erheblich zurücktreten. Ihre schönsten Gaben fanden schon zu Anfang ihren Platz: die urwüchsige und muntere Hochwaldidylle der beiden einander zublasenden Hirtenbuben („Der Hirt"), die wundervolle verträumte und sanft-elegische Abendstimmung („Des Abends"), der liebenswürdige Dialog im Salon, und vor allem das, nordisch-würdigen Ernst und dunkle Farbe mit schalkhaftem südlichen Lautengeklimper vereinende „Ständchen". Sie wird endlich die drei, durch starke rhapsodische und verschwiegen programmatische Elemente ein wenig zerrissen und locker gefügt wirkenden „Kylliki"-Stücke — ihr wahrscheinliches Programm teilten wir oben mit — mit ihrer schönen schwermütigen zweiten Nummer in B-Moll stilistisch etwa an die Seite des op. 24 setzen und von dem Rest an lyrischen Kleinigkeiten sagen: wähle Dir selbst!

Sicherlich wählst Du hier die kleinen Stimmungsbilder

aus der Natur. Etwa das liebliche, von Vogelgezwitscher und Kaskadengeplätscher durchtönte Idyll aus op. 24, die eben erwähnten „Der Hirt“ und „Des Abends“ und das zu hymnischer Feierlichkeit gesteigerte „Sommerlied“, das über hübschen durchgehaltenen und auf beide Hände verteilten Wellenfiguren schlicht und volkstümlich dahinsingende „Fischerlied“ aus den Zehn Stücken op. 58, die naiv-melancholische Hirtenmelodie der „Ekloge“ und den weich und warm wehenden „Sanften Westwind“ aus den Lyrischen Stücken op. 74. Und, als Gegenstück zur freien Natur, sicherlich auch das entzückende musikalische Interieur „Im alten Heim“, das in der mit leidenschaftlicher Schwermut gesättigten B-Moll-Walzererinnerung an glückliche Tage und dem männlich resignierten Schluß nach Des-Dur in dunklerer und schwererer Art das elegisch-pathetische „Es war einmal“ von Griegs „Entschwundenen Tagen“ oder „Aus jungen Tagen“, das elegisch-lyrische von Mac Dowells »Sweet Lavender« ergreifend tief und echt empfunden heraufbeschwört. Es entspricht ganz der gleichen Beobachtung in den letzten symphonischen Naturstimmungen des Meisters, etwa den „Okeaniden“, der dritten und vierten Symphonie, daß auch den Naturstimmungen dieses letzten Heftes lyrischer Stücke in Ganzton- oder großen Terzbildungen und ähnlichen Mitteln zarter Tonmalerei der Einfluß des französischen Impressionismus diskret und maßvoll zutage tritt.

Einzig die Glockenmelodie in der Kirche zu Berghäll op. 65 bedarf einer kurzen Erläuterung. Die weit über den Tiergarten (Djurgården) und die See ins Land hinausschauende und im wuchtigen und einfachen neu-finnischen Stil erbaute Kirche liegt nördlich von Helsingfors in der modernen Vorstadt Berghäll. Für ihr neues Glockenspiel schrieb nun Sibelius eine einfache, feierliche und in ihren naturalistisch zusammen- und nachschlagenden Quarten und

Quinten, wie in der Führung der im zweiten Teil altertümlich harmonisierten Melodie echt national-finnisch gefärbte geistliche Volksweise. Als Glockenstück tritt sie, die jüngste nordische Schwester, den vom alten englischen Virginalisten William Byrd bis zu Grieg, Liapounow und Felix Blumenfeld eine anmutige Kette tönender Glocken schlingenden „Carillons“ für Klavier zur Seite.

Die Transkriptionen finnischer Volksweisen für Klavier leiten uns zwanglos zu Sibelius' Lyrik hinüber. Ein Blick auf seine Lieder und Chorwerke führt uns zunächst auf die wichtige Frage: wie steht Sibelius zur Dichtung? Er bevorzugt durchaus die seines Vaterlandes, ist also auch in diesem Sinne ein großer Heimatkünstler. Und wie steht er nun zu den Dichtern seiner Heimat? An weitaus überragender Stelle seiner Lyrik steht der Führer der kulturell und dichterisch weit überlegenen schwedisch-finnischen, der großen älteren idealistischen Volksdichtung Johann Ludwig Runeberg (1804—77). Gegen ihn tritt sein sonnigerer und weicherer lyrischer finnischer Gesinnungsgenosse Zachris Topelius (1818—98) weit zurück, während der große schwedische Idealist und Träger einer auf Verschmelzung eines praktischen Christentums mit hellenistischem Schönheitskult abzielenden Weltanschauung, Viktor Rydberg (geb. 1828), annähernd gleich stark vertreten ist. Mit einzelnen Proben sind der durch eine gleich national-finnische, wie durch eine französisch-ausländische Schule gegangene Bahnbrecher der modern-realistischen finnischen Dichtung, Karl Tavaststjerna (geb. 1860), der früh im Wahnsinn geendete, leidenschaftlich-genialische Julius J. Wecksell (geb. 1838), der bereits bei der „König Kristian II.“-Musik begrüßte schwedische Dramatiker Adolf Paul und von den schwedischen Modernen die feinen und gedankentiefen Stimmungslyriker Tor Hedberg, G. Fröding und O. Levertin

vertreten. Vereinzelt auch E. Josephson, A. V. Forsman, B. Gripenberg, M. Susman und J. Calamnius.

Die ältere finnische Volksdichtung Oksanens (August Ahlquist 1826—89) hat ihn zu der, gleichfalls bereits gewürdigten Ballade mit Orchester „Des Fährmanns Bräute", die neuere des gleich Wechsell früh dem Wahnsinn verfallenen Alexis Kivi zu Männerchören und Männerquartetten begeistert. Quell und Boden bleibt ihm auch hier, namentlich im Chorwerk großen Stils, die alte finnische Volksdichtung der Kalevala. Dieser schwedisch-finnischen und rein finnischen Heimatdichtung — im weitesten Sinn! — gegenüber verschwinden Sibelius' fremde Dichter, auch die Deutschen Martin Greif, A. Fitger, Richard Dehmel, Anna Ritter, L. R. Weiß, fast vollständig.

Die lyrische Welt von Sibelius liegt der Moderne im deutschen Lied mit seiner einseitigen Stoffwahl des Erotischen und seinem symphonisch durchgearbeiteten Klavierpart denkbar fern. Das Tor, das in ihren Garten hineinführt, sind die Transkriptionen sechs finnischer Volksweisen für Klavier, die zu seinen schönsten und charakteristischsten Sachen gehören. Bedeutend in der Charakteristik sind namentlich wieder die ersten: der über ostinater, grüblerisch und gespenstisch dahinschleichender Baßfigur eine trübe Weise anstimmende „Brudermörder" und die sanft verschleierte nordische Stimmungspoesie „Der Abend kommt, die Dämmrung naht" mit seinem, alles märchenhafte unsichere Zwielicht einer lichten nordischen Nacht und ihres fernen Quellenmurmelns verbreitenden ostinaten Triller dis cis in der Mittelstimme.

Man sieht schon aus diesen Übertragungen, was Sibelius' Lied gibt: Impression. So beleuchtet das begleitende Klavier nur das Wesentliche scharf und mit den einfachsten, dem Orchester entnommenen technischen Mitteln: Harfen-

rauschen, Tremolos, geteilten und gebrochenen Akkorden und Oktaven. Ihr Stil ist durchaus homophon, nicht polyphon empfunden. Die dichterische Welt seiner Lyrik ist die Finnlands: Natur, Vaterland, Heimat, die Jahreszeiten, der Liebe, des Volkes Lust und Leid, religiöse Erhebung. Breit, frisch, voll und ungebrochen tritt im Gegensatz zum modernen deutschen Lied die Natur hinein. Überall, wo Sibelius die Natur zum Ton wird — „Unter Ufertannen", „Der Jägerknabe", „Die Echonymphe" Larin Kyöstis, die „Libelle", der prachtvolle „Herbstabend", „An den Abend", „Sonnenaufgang" und viele andre Gesänge — ist er bedeutend, eigen und, wenn es die Dichtung verlangt, pathetisch bis zur Größe. Wie alle Nordländer trägt er zu Anfang seines lyrischen Schaffens unsren Robert Schumann tief und heimlich im Herzen. Aber er landet auch hier, wie die stilisierten Naturlaute der „Libelle", wie die entzückende kleine Skizze „Der Wandrer und der Bach" unsres Münchener Neuromantikers Martin Greif am deutlichsten erweisen, bei der durch Frankreich aufgehellten Impression.

Nicht minder charakteristisch und echt wirkt es, wenn tiefer als der Liebe Lust der Liebe Leid ihn berührt. Unglückliche Liebe — „Schwarze Rosen" (Josephson), „Und ich fragte dann nicht wieder" (Runeberg), „Doch mein Vogel kehrt nicht wieder" (Runeberg), „Schilfrohr, säusle" („Säf, säf, susa" — Fröding), „War es ein Traum?" und viele andere Lieder — das ist sein eigenstes Reich: Not und Qual des Menschenherzens, die sich gelegentlich zu herber Tragik — „Komm herbei, Tod!" (Shakespeare) — steigern kann. Sibelius' Liebeslyrik ist männlich in der Leidenschaft bis zum gehobenen schweren und stählernen Pathos der Anrufung „An Frigga" (Runeberg). Und sie bleibt männlich in der süßen und verzehrend-traurigen Stimmung unendlicher Melancholie, die sie ahnungsvoll

über das neugeborene Leben — „Schlaf ein“ (Tavaststjerna) — in der Wiege verbreitet, männlich in dem Ton stiller Frömmigkeit und demütigen Glaubens — „Hundert Wege“ (Runeberg) —, den sie, auch in der Mischung ungewöhnlicher und unregelmäßiger Taktarten (5/2, 4/2 usw.), vom altfinnischen geistlichen Volkslied übernimmt.

Der keineswegs immer leichte Weg zu Sibelius führt durch seine Lieder. Nennen wir zu den oben herangezogenen die gleichfalls schon an früherer Stelle erwähnten „Mädchen kam vom Stelldichein“ (Runeberg), „Der erste Kuß“ (Runeberg), „War es ein Traum“ (Wecksell), so haben wir etwa auf die schönsten und auch die im Norden berühmtesten Blüten im Blumengarten seiner Lyrik verwiesen.

Sibelius ist der unumstrittene Führer der finnischen musikalischen Moderne. Die finnische Musik trat als letzte in den Kreis der nordischen nationalen Schulen. Als wollte sie die Verspätung nachholen, trieb ihr junger Ast in der Gegenwart mit und neben Sibelius eine Fülle Blätter und Blüten. Grade uns Deutschen erscheint von ihren Schöpfungen leicht persönlich Sibelianisch, was im Grunde — und sehr häufig wohl auch schon bei Sibelius selbst — allgemein finnisch-volkstümlich und national ist. Ebendarum mögen und können wir von einer Sibelianischen Schule nicht wohl reden, sondern nur betonen, daß für unser Empfinden in den Werken der finnischen Moderne eine äußerlich auffallende stilistische Gleichartigkeit herrscht, die sich bis auf die charakteristischen Eigenheiten in Sibelius' Stil, z. B. die häufigen Quartsext- und Sextverbindungen, erstreckt.

Die auch bei Sibelius nicht ganz zu übersehenden äußeren romantischen und neuromantischen Einflüsse und Stimmungen, die etwa von Schumann über Wagner und Liszt zu Richard Strauß, von Grieg zu Sibelius, von

Chopin zu Smetana und Dvořák, von Tschaikowsky zu Scriabin laufen, sind bei allen ungefähr dieselben. Nur daß vielleicht in ihrer Lyrik und Klaviermusik das Salongenre stärker betont wird. Die meisten wie Oskar Merikanto oder Erkki Melartin bleiben in diesem Rahmen. Armas Järnefelt (symphonische Dichtungen) und Selim Palmgren (Klavierkonzerte) sind heute neben Sibelius die einzigen Komponisten großer Form. Ihr aller größtes Talent, Palmgren, bestätigt zugleich den schon durch die Werke des späten Sibelius gewonnenen Eindruck, wie außerordentlich schnell sich die Entwicklung der nordischen musikalischen Schulen grade in Finnland bereits nach der Moderne Deutschlands (Richard Strauß) und namentlich Frankreichs (Debussy) hinüber verschoben hat.

Die vergötternde Liebe seines Volkes zeigt, was Sibelius der finnischen Tonkunst bedeutet: Der Nationalskalde, der Erwecker ihres national-finnischen Tons, ihr Führer und Meister unsrer Zeit, ihr Runeberg der Musik. Was kann er und was kann damit die finnische Musik seit Richard Wagner nun uns bedeuten? Die Begrenzung auf Heimat, auf ihre Sage, Dichtung, Kunst, Volk und Rasse, die die lebendige Mitempfindung durch den Affekt stark herabsetzt, stehen einer wirklichen Verschmelzung und Verbreitung finnischer Musik bei uns noch weit hinderlicher im Wege, als es bei der übrigen, rein nordgermanischen Musik Skandinaviens der Fall ist. Das Persönliche, Menschliche und Künstlerische ist aber grade bei Sibelius so eigen und bedeutend, daß wir über das anfänglich Befremdende und Begrenzende seiner Kunst hinüber zugleich auch einen guten Teil finnischer Musik würdigen und nachfühlen können.

Dazu aber möchte das Büchlein helfen!

Verzeichnis der Werke von Jean Sibelius.

Nach dem bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen Katalog zusammengestellt und vom Verfasser ergänzt. Die Werke sind mit einigen Ausnahmen im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen; Ausnahmen vermerkt.

A. Kompositionen mit Angabe der Opuszahlen.

Op. 1—4, 6—8, 15, 28—30 hat der Tonsetzer für Veröffentlichungen nicht verwendet; die Sammelwerke und Hefte ohne Opuszahl sind am Schluß des Verzeichnisses angeführt.

op. 5. Sechs Impromptus für Pianoforte.
I. G-Moll. — II. G-Moll. — III. A-Moll. — IV. E-Moll. V. H-Moll. — VI. E-Dur.

„ 9. Eine Sage (En Saga). Tondichtung für Orchester.
Ties. f. Klav. zu 2 Händen (F. H. Schneider).

„ 10. Karelia-Ouvertüre für Orchester.
Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen (Karl Ekman).

„ 11. Karelia-Suite für Orchester.
I. Intermezzo. — II. Ballade. — III. Alla marcia.
Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen (Karl Ekman).

„ 12. Sonate F-Dur für Pianoforte.

„ 13. Sieben Lieder nach J. L. Runeberg mit Pianoforte.
1. Unter Ufertannen. — 2. Kusses Hoffnung. — 3. Des Herzens Morgen. — 4. Frühling schwindet eilig. — 5. Der Traum. — 6. An Frigga. — 7. Der Jägerknabe.

op. 14. Rakastava (Der Liebende). Suite für Streichorchester.
I. Rakastava (Der Liebende). — II. Rakastetun tie (Der Weg der Geliebten). — III. Hyvää iltaa . . Jää hyvästi (Guten Abend, meine Geliebte . . . Lebewohl!).
Dies. f. Klav. zu 2 Händen (Leo Funtek).

„ 16. Frühlingslied (Vårsång) für Orchester.
Dass. f. Klav. zu 2 Händen (Otto Taubmann).

„ 17. Sieben Lieder mit Pianoforte.
1. Und ich fragte dann nicht wieder (Runeberg). — 2. Schlaf ein! (Tavaststjerna). — 3. Lockung (Tavaststjerna). — 4. Verirrt (Tavaststjerna). — 5. Libelle (Levertin). — 6. An den Abend (Forsman). — 7. Der Span auf den Wellen (Calamnius).

„ 18 Nr. 7. Gebrochene Stimme. — Nr. 8. Gruß an den Mond. — Nr. 9. Kahnfahrt für Männerchor a cappella.
Dies. f. Klav. zu 2 Händen (E. Melartin).

„ 19. Impromptu: „Du, der führt die Sterne im strahlenden Chor" (Rydberg), für vierstimmigen Frauenchor und Orchester.

„ 20. Malinconia für Violoncell und Pianoforte.

„ 21 Nr. 2. Hymne »Natus in curas« (lat.) für Männerchor a cappella.

„ 22 Nr. 3. Der Schwan von Tuonela. Legende aus dem finnischen Volksepos Kalevala für Orchester.
Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen (Otto Taubmann).

— Nr. 4. Lemminkäinen zieht heimwärts. Legende für Orchester.
Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen (F. Ptaschnikoff).

„ 24. Zehn Stücke für Pianoforte.
1. Impromptu. — 2. Romanze A-Dur. — 3. Caprice. — 4/5. Zwei Miniaturen (Romanze, Walzer). — 6. Idylle. — 7. Andantino. — 8. Notturno. — 9. Romanze Des-Dur. — 10. Barcarola.
Nr. 9 für Orgel (J. Lyon).

„ 25. (I—III) und 66 (IV—VI) Scènes historiques. Suite für großes Orchester.
I. All' Overtura. — II. Scena. — III. Festivo. —

IV. Die Jagd (Ouvertüre). — V. Minnelied. — VI. An der Zugbrücke.

Dies. f. Klav. zu 2 Händen (Ferd. Rebay).

op. 26. Finlandia. Tondichtung für Orchester.

Dies. f. Klav. zu 2 Händen (Ferd. Rebay).

Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen (F. Ptaschnikoff) und für Orgel (H. A. Fricker).

„ 27. Musik zum Schauspiel „König Kristian II." von Adolf Paul für Orchester.

Daraus: Suite für Orchester (3 Teile).

(I) Elegie-Musette-Menuett-Lied des Narren (Das Lied von der Kreuzspinne). — (II) Nocturne-Serenade. — (III) Ballade.

Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen (Otto Taubmann).

Transkription des Liedes von der Kreuzspinne in leichterer und schwererer Fassung (Karl Ekman).

„ 31 Nr. 3. Gesang der Athener (Rydberg). Ballade für einstimmigen Knaben- und Männerchor mit Hornseptett, Triangel, Becken und gr. Trommel oder Begleitung des Blasorchesters.

Dass. auch f. 1 Sgst. mit Pfte. (Harmonium ad lib.), und als Transkription f. Klav. zu 2 Händen.

„ 32. Der Ursprung des Feuers (Tulen synty.). Nach dem finnischen Volksepos Kalevala für Bariton, Männerchor und Orchester.

„ 33. Des Fährmanns Bräute. Finnische Ballade von Oksanen für Bariton oder Mezzosopran mit Pianoforte oder Orchester.

„ 34. Kleine Stücke für Pianoforte.

1. Walzer. — 2. Tanzweise. — 3. Mazurka. — 4. Scherzlied. — 5. Neckerei. — 6. Träumerei.

„ 35. Zwei Lieder mit Pianoforte.

Jubal—Teodora.

„ 36. Sechs Lieder mit Pianoforte.

1. Schwarze Rosen (Josephson). — 2. Doch mein Vogel kehrt nicht wieder (Runeberg). — 3. Ballspiel in Trianon (Fröding). — 4. Schilfrohr, säusle (Fröding). — 5.

Märzschnee (Wecksell). — 6. Der Diamant auf dem Märzschnee (Wecksell).

Nr. 1 f. Klav. zu 2 Händen (S. Palmgren).

Nr. 4 in hoher und tiefer Ausgabe und f. Klav. zu 2 Händen (S. Palmgren).

op. 37. Fünf Lieder mit Pianoforte.

1. Der erste Kuß (Runeberg). — 2. Kleiner Lasse (Topelius). — 3. Sonnenaufgang (Hedberg). — 4. War es ein Traum (Wecksell). — 5. Mädchen kam vom Stelldichein (Runeberg).

Nr. 5 f. Klav. zu 2 Händen (S. Palmgren).

„ 38. Fünf Lieder mit Pianoforte.

1. Herbstabend (Rydberg). — 2. Auf dem Balkon am Meer (Rydberg). — 3. In der Nacht (Rydberg). — — 4. Der Harfenspieler und sein Sohn (Rydberg). — 5. Ich möchte, ich wäre (Fröding).

Nr. 1 in Bearbeitung für hohe Singstimme und Orchester.

„ 39. Symphonie Nr. 1 (E-Moll) für Orchester.

„ 40. Pensées lyriques für Pianoforte.

Valsette — Chant sans Paroles — Humoresque — Minuetto — Berceuse — Pensée mélodique — Rondoletto.

„ 41. Kyllikki. Drei lyrische Stücke für Pianoforte.

I. Des-Dur. — II. B-Moll. — III. B-Dur.

„ 42. Romanze (C-Dur) für Streichorchester.

Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen, für Violine oder Violoncell und Klavier (Otto Taubmann).

„ 43. Symphonie Nr. 2 (D-Dur) für Orchester.

„ 44. Valse triste. Aus der Musik zu A. Järnefelts Drama „Kuolema“ für Orchester.

Dies. ist auch bearb. f. Militärorchester, Hausorchester, f. Klav. zu 2 und 4 Händen und für zahlreiche Besetzungen mit Streichinstrumenten.

op. 45 Nr. 1. Die Dryade. Tonstück für Orchester. — Nr. 2. Tanz-Intermezzo für Orchester.
Dies. f. Klav. zu 2 Händen (v. Komponisten).

„ 46. Musik zum Drama „Pelleas und Melisande“ von M. Maeterlinck für kleines Orchester. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).
Daraus: Suite für kleines Orchester.
I. Am Schloßtor. — II. Melisande. — III. Am Wunderborn im Park. — IV. Die drei blinden Schwestern. — V. Pastorale. — VI. Melisande am Rocken. — VII. Zwischenaktsmusik. — VIII. Melisandes Tod.
Einzeln: Nr. II für Violine und Klavier. — Nr. IV für eine mittlere Stimme mit Pianoforte.
Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen (Paul Juon), für Harmonium und Klavier (Sigfrid Karg-Elert).

„ 47. Konzert (D-Moll) für Violine und Orchester oder Klavier. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

„ 48. Die gefangene Königin. Ballade für vierstimmigen gemischten (oder Männer-)Chor mit Orchester oder Klavier. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

„ 49. Pohjolas Tochter. Symphonische Fantasie für Orchester. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

„ 50. Sechs Lieder mit Pianoforte. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).
1. Lenzgesang (Fitger). — 2. Sehnsucht (Weiß). — 3. Im Feld ein Mädchen singt (Susman). — 4. Die Rosen leuchten immer noch (Dehmel). — 5. Die stille Nacht (Dehmel). — 6. Rosenlied (Anna Ritter).

„ 51. Musik zu Hjalmar Procopés Drama „Belsazar“ für kleines Orchester. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).
Daraus: Suite für kleines Orchester.
I. Einzug (Marche orientale). — II. Einsames Lied. — III. Nachtmusik (Nocturne). — IV. Khadras Tanz.
Dies. f. Klav. zu 2 (P. Juon) und 4 Händen (G. Volk).
Einzeln: Nocturne für Violine und Klavier (M. Preß); Nr. II für Vcell. und Klavier (A. Krein).

op. 52. Symphonie Nr. 3 (C-Dur) für Orchester. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

Diess. f. Klav. zu 4 Händen (Alfredo Cairati).

„ 53a. Pan und Echo. Tanzintermezzo für Orchester. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

Dass. für Klav. zu 2 und 4 Händen.

„ 54. Musik zu A. Strindbergs Märchendrama „Swanehvit" (Schwanenweiß) für kleines Orchester. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

Daraus: Suite für kleines Orchester.

I. Der Pfau. — II. Horch, das Rotkehlchen singt. — III. Valse mélancolique (Schwanenweiß). — IV. Schwanenweiß und der Prinz.

Diess. f. Klav. zu 2 und 4 Händen (Johannes Doebber).

„ 55. Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang. Tondichtung für Orchester. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

„ 56. Voces intimae. Quartett für zwei Violinen, Viola, Violoncell. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

Payne's klein. Part. Ernst Eulenburg.

„ 57. Acht Lieder (E. Josephson) mit Pianoforte. Schlesingersche Musikh. (Rob. Lienau).

1. Die Muschel. — 2. Ein Blümlein stand am Wege. — 3. Das Mühlrad. — 4. Mai. — 5. Der kahle Baum. — 6. Herzog Magnus (Ballade). — 7. Die Blume der Freundschaft. — 8. Der Neck.

„ 58. Zehn Stücke für Pianoforte.

1. Rêverie. — 2. Scherzino. — 3. Air varié. — 4. Der Hirt. — 5. Des Abends. — 6. Dialogue. — 7. Tempo di Minuetto. — 8. Fischerlied. — 9. Ständchen. — 10. Sommerlied.

„ 59. In memoriam. Trauermarsch für Orchester.

Ders. f. Klav. zu 2 Händen (Otto Taubmann).

„ 60. Zwei Lieder aus Shakespeares „Was ihr wollt" mit Pianoforte oder Gitarre.

1. Komm herbei, Tod! — 2. Heisa hopsa, bei Regen und Wind.

op. 61. Lieder mit Pianoforte.

1. Sacht wie vom Abendrot (Tavaststjerna). — 2. Wassermurmeln (Rydberg). — 3. Wenn ich träume (Tavaststjerna). — 4. Romeo (Tavaststjerna). — 5. Romanze: Du bist die Prinzeß (Tavaststjerna). — 6. Dolce far niente (Tavaststjerna). — 7. Eitele Wünsche (Runeberg). — 8. Frühlingszauber (Gripenberg).

„ 62a. Canzonetta für Streichorchester.

Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen, f. Violine oder Violoncell und Klavier (Otto Taubmann).

— b. Valse romantique für kleines Orchester.

Dies. f. Klav. zu 2 und 4 Händen, f. Viol. oder Violoncell und Klavier (Otto Taubmann) und Hausorchester.

„ 63. Symphonie Nr. 4 (A-Moll) für Orchester.

„ 64. Der Barde. Tondichtung für großes Orchester.

Dies. f. Klav. zu 2 Händen (Hermann Gärtner).

„ 65b. Die Glockenmelodie in der Kirche zu Berghäll für Pianoforte.

„ 66. Vgl. op. 25 (Scènes historiques).

„ 67. Drei Sonatinen für Pianoforte.

I. Fis-Moll. — II. E-Dur. — III. B-Moll.

„ 68. Zwei Rondinos für Pianoforte. Universal-Edition, Wien-Leipzig. I. Gis-Moll. — II. Cis-Moll.

„ 69a. Serenata D-Dur, b. Serenata G-Moll — für Violine Solo und Orchester.

Dies. f. Violine und Klavier (Hermann Gärtner).

„ 70. Luonnotar (Nach dem finnischen Volksepos Kalevala). Tondichtung für Sopran und Orchester oder Pianoforte.

„ 72. Sechs Lieder mit Pianoforte.

1—2 noch nicht erschienen. — 3. Der Kuß (Rydberg). — 4. Die Echonymphe (Larin Kyösti). — 5. Der Wanderer und der Bach (Greif). — 6. Hundert Wege (Runeberg).

„ 73. Die Oleaniden-Aallottaret. Tondichtung für Orchester.

Dies. f. Klav. zu 2 Händen (Hermann Gärtner).

„ 74. Lyrische Stücke für Pianoforte.

1. Ekloge. — 2. Sanfter Westwind. — 3. Auf dem Tanzvergnügen. — 4. Im alten Heim.

„ 81 Nr. 1. Mazurka für Violine und Klavier.

B. Kompositionen ohne Opuszahlen u. Sammelwerke.

Carminalia. Drei lateinische Spottgedichte für dreistimmigen a cappella-Chor (Sopran, Alt, Baß), zweistimmig (Sopran und Alt) mit Harmonium oder Pianoforte.

Die Sprache der Vögel. Musik zur gleichnamigen Komödie von Adolf Paul, für Orchester.

Finnische Volksweisen. Transkriptionen für Pianoforte.

1. Mein Liebchen. — 2. Von Herzen liebe ich dich. — 3. Der Abend kommt, die Dämmrung naht. — 4. Tuopa tyttö, kaunis tyttö kanteletta. — 5. Brudermörder. — 6. Hochzeitserinnerung.

Album für Pianoforte (Neue Folge Bd. 3 der Sammlung „Unsere Meister).

Gebrochene Stimme op. 18 Nr. 7 (E. Melartin). — Andantino aus op. 41. — Romanze op. 24 Nr. 9. — 3. Satz aus der Sonate op. 12. — Tanz-Intermezzo op. 45 Nr. 2. — Alla marcia, 3. Satz aus der Karelia-Suite op. 11 (Otto Taubmann). — Gesang der Athener op. 31 Nr. 3. — Der Abend kommt (Finnische Volksweisen Nr. 3).

Lieder-Album. 9 Lieder aus op. 46, 50, 57 mit Pianoforte. Schlesingersche Musikh. (R. Lienau).

Orgel-Album (H. A. Fricker).

Frühlingslied op. 16. — Andantino aus der Klaviersonate op. 12. — Elegie aus der „König Kristian II.“-Musik — Alla marcia aus der Karelia-Suite.

Sibeliana. Stimmungen aus dem Lande der 1000 Seen. 10 mittelschwere Klavierstücke (Johannes Doebber). Schlesingersche Musikh. (R. Lienau).

Abends am Waldsee op. 46 Nr. 2. — Nocturne op. 51 Nr. 3. — Schwanenweiß op. 54 Nr. 3. — Der Einsamen Lied op. 50 Nr. 3. — Blick ins Weite (Präludium) op. 46 Nr. 1. — Alla Gavotta op. 46 Nr. 7. — Liebeslied op. 57 Nr. 2. — Die Sonne sinkt ... op. 46 Nr. 8. — Pastorale op. 46 Nr. 5. — Altes Lied (Erwartung) op. 46 Nr. 4.

BREITKOPF & HÄRTELS MUSIKBÜCHER

In dieser Sammlung werden wertvolle Werke über die musikalische Kultur alter und neuer Zeit — in biographischer, historischer, theoretischer und pädagogischer Hinsicht — zusammengefaßt

Emanuel d'Astorga von Hans Volkmann.

I. Band: DAS LEBEN DES TONDICHTERS. IV, 216 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden in Leinwand M. 5.—, in echtem Leder M. 6.—.

Auf Grund zahlreicher bisher unbekannt gebliebener Urkunden gibt der Verfasser eine neue Darstellung vom Leben des Meisters Astorga, der einer vornehmen spanischen Familie entstammte. Von der Geburt Emanuels in Sizilien bis zu seinem Verschwinden in Spanien zieht sein Leben in interessanten Einzelbildern an uns vorüber. Schilderungen der Musikübung in den Städten, wo sich Astorga aufhielt, sind eingefügt, darunter ist besonders die des Musiklebens in Palermo um 1700 bemerkenswert.

Johann Sebastian Bach von Philipp Wolfrum.

I. Band: BACHS LEBEN, DIE INSTRUMENTALWERKE. 2. Aufl. Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles. VIII, 184 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

II. Band: J. S. BACH ALS VOKALER TONDICHTER. Mit 1 Vollbild, 10 Notenbeilagen und 10 Faksimiles. IV, 217 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Wie alle Arbeiten des bekannten Heidelberger Gelehrten ist das Buch von scharf geprägter Eigenart und nimmt energische, selbständige Stellung zu der so viel behandelten Bachfrage. Speziell die bahnbrechenden Untersuchungen André Pirros werden beleuchtet und mannigfach ergänzt.

Robert Volkmann-Briefe, gesammelt und herausgegeben von Hans Volkmann. Mit einem Bildnis in Heliogravüre Geheftet M. 8.—, gebunden M. 10—.

Ein Friedensklang in unserer kriegerischen Zeit. Die Briefe eines Tondichters, der wohl selbst politisch bewegte Zeiten durchlebte, der aber anmutig davon zu erzählen versteht. Im wesentlichen sind es Briefe des Musikers Volkmann. Sie gewähren tiefe Einblicke in sein Schaffen und lassen verfolgen, wie seine Werke, besonders das große B-Moll-Trio, die D-Moll-Symphonie, die Richard-Ouvertüre und die Serenaden in die

Musikwelt eingeführt wurden. Sie legen überall Zeugnis ab, welch fein empfindender, edel denkender Mensch sich in Volkmann mit dem ideal gesinnten Künstler paarte. Besonders wertvoll wird das Buch durch die zahlreichen Streiflichter, die darin auf das Kunst- und Kulturleben Österreichs und Ungarns in der Mitte des verflossenen Jahrhunderts fallen. Der leichte Plauderton, der die meisten Briefe durchklingt und besonders ihr köstlicher Humor machen ihre Lektüre zu einem Genuß.

Jugendbriefe Robert Schumanns, herausgegeben von Clara Schumann. 4., durchgesehene Auflage. IV, 315 S. 8°. Geh. M. 6.—, geb. in Halbpergament M. 7.—, in Leder M. 8.—.

Der ganze Jugendmut Schumanns, sein ungebundenes, so anziehendes, von echtem Humor verklärtes Wesen tritt uns in dieser Briefsammlung entgegen. Das Köstlichste in ihr sind die Auszüge aus Briefen an Clara Schumann — die Geschichte der Liebe des Künstlers zu seiner weltberühmten Gattin.

Die Symphonie nach Beethoven von Felix Weingartner. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. IV, 113 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die Gelegenheit, eine dritte Auflage der vorliegenden Abhandlung zu veranstalten, hat der Verfasser mit besonderer Freude ergriffen, sehnte er sich doch schon lange danach, seine Äußerungen über Brahms einer gründlichen Revision zu unterziehen. Der Stoff ist im übrigen übersichtlicher geordnet, vieles weggelassen, noch mehr hinzugefügt worden, so daß eine vollständige Umgestaltung, wenigstens was die äußere Form betrifft, dabei herausgekommen ist.

Franz Liszts Gesammelte Schriften, Volksausgabe, 4 Bände in 2 Doppelbänden. Beide Doppelbände geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 8.—, in echtem Leder M. 10.—.

I. Band: CHOPIN. Liszts berühmtes Werk über den großen Klavierpoeten in der umgeänderten 3. Ausgabe, übersetzt von La Mara. VIII, 176 Seiten. 8°.

II. Band: WAGNER. Zusammenstellung aller Schriften Liszts über Wagner nach der Übersetzung von L. Ramann. VIII, 244 S. 8°.

III. Band: DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN. Das viel angefeindete Buch in wiederhergestellter Urform nach Peter Cornelius. VI, 173 Seiten. 8°.

IV. Band: AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN. Enthält das Wichtigste von Liszts sämtlichen übrigen Schriften, zusammengestellt von J. Kapp. VI, 402 Seiten. 8°.

Die Anschaffung der großen Ausgabe war für viele infolge des immerhin ziemlich hohen Preises nicht möglich; durch die vorliegende wohlfeile Ausgabe ist nun einem jeden der reiche Inhalt der Lisztschen Gedankenwelt mühelos erschlossen: So bedeutet diese Ausgabe ein Ereignis auf musikliterarischem Gebiete, das fördernd und belebend auf die Kenntnis Franz Liszts und seiner Kunst wirken wird.

Franz Liszts Symphonien und symphonische Dichtungen. Erläuterungen herausg. von Alfred Heuß. Band-Ausgabe der »Kleinen Konzertführer«. 195 S. 8°. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Obwohl Liszts symphonische Dichtungen und Symphonien bekanntlich Programmschöpfungen sind und größtenteils von Liszt selbst ein erläuterndes Vorwort erhalten haben, sind eingehendere Erläuterungen für die allermeisten Hörer zum bessern Verständnis dieser exklusiven Programmwerke doch fast unbedingt nötig. Solche bieten die hier zu einem Bande vereinigten »Erläuterungen zu Franz Liszts Symphonien und symphonischen Dichtungen«, die aus der Feder berufener Lisztkenner stammen (Heuß, Kretzschmar, v. Mojsisovics, Münzer, Pohl). Die verschiedene Autorschaft, entfernt davon, der Sammlung zum Nachteil zu gereichen, gibt ihr vielmehr einen besonderen Reiz, und zudem wird niemand in der Betrachtung und Beurteilung des Lisztschen Schaffens eine gewisse Einheitlichkeit vermissen.

Liszt und die Frauen von La Mara. Mit 23 Vollbildern, VIII, 321 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine große Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren, davon zeugen die Blätter dieses Buches, und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, erhebt sich lebendig seine eigene hohe Gestalt in ihrer schönen Menschlichkeit.

Liszt-Brevier von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Abbildungen. VIII, 104 Seiten. 8°. In Pappband gebunden M. 2.—.

Nachdem ein einleitender Abschnitt den Leser mit den Eigentümlichkeiten von Liszts literarischer Tätigkeit bekannt gemacht und ihn in das Verständnis der Werke eingeführt hat, tritt dieser in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um von dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) zugesellt.

Richard Wagner, Sein Leben und seine Werke. Dargestellt von Richard Bürkner. 7. Auflage mit einer Wiedergabe des von C. Willich 1862 in Biebrich gemalten Ölporträts des Meisters, sowie einem bisher unveröffentlichten vierseitigen Originalbriefe in Faksimile, XII, 323 Seiten 8°, geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—, in Leder gebunden M. 5.—.

Das Werk ist seiner ganzen Anlage nach dazu bestimmt, ein echtes Volksbuch über Wagner zu sein. Es ist natürlich, daß die Schilderung des Lebens und die Analyse seiner Werke nicht so eingehend sein können, wie bei umfangreichen Büchern. Was aber hier gegeben ist, das ist bei aller Knappheit erstaunlich erschöpfend. Der Verfasser verfügt über einen außerordentlich klaren, gewinnenden und reizvollen Stil. Mit bewunderswerter Einfachheit des Ausdruckes wird er den schwierigsten Punkten vollkommen

gerecht. Das Buch ist allen denjenigen zu empfehlen, die in das Wesen Wagnerscher Kunst kurz eingeführt werden wollen.

Richard Wagner an Theodor Apel, Briefe. Herausgegeben von Theodor Apel. VIII, 95 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in Halbpergament mit Golddruck M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Der Briefwechsel umfaßt die Jahre 1832—1836. Von seinem böhmischen Aufenthalt und der Situation, in der seine erste Oprendichtung entstand, führt er uns über Würzburg, Lauchstädt, Rudolstadt nach Magdeburg, wo Wagner bis zum Frühjahr 1836 als Musikdirektor tätig war. Über das Werden seiner Werke — der Feen, des Liebesverbots, der Ouvertüre zu dem Drama Theodor Apels »Columbus« und der kleinen Gelegenheitsarbeiten — berichtet er ebenso ausführlich, wie über die schwierige und oft so unerquickliche Tätigkeit als Musikdirektor.

Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz Liszt. 3., erw. Aufl. (Volksausg.), herausgeg. v. Erich Kloß. Zwei Teile in einem Band. I. Teil 1841—1853. VI, 351 Seiten. 8°. II. Teil 1854—1882. II, 346 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, in biegsamem Leinenband M. 6.—, in echtem Leder M. 7.50.

Als notwendig gewordene Publikation sind die vollständigen Briefe Richard Wagners an Franz Liszt in einer Volksausgabe erschienen, die genau nach dem Originalwortlaut revidiert worden ist. Ungemein bedeutungsvoll ist auch die Rekonstruktion zahlreicher Briefstellen, die beim ersten Erscheinen des Buches in Rücksicht auf zahlreiche damals noch lebende Persönlichkeiten wegfallen mußten. Der Briefwechsel ist bis zum Tode Richard Wagners fortgeführt worden.

Richard Wagner über »Tristan und Isolde«. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. XXXII, 390 S. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

Der Verfasser will den zahlreichen Freunden der Wagnerschen Kunst gerade mit dieser Sammlung etwas Besonderes bieten. »Tristan und Isolde« hat dem Meister mancherlei Sorge gebracht; er schuf aber das Werk mit solch einer Glut der Begeisterung, die uns vor allem in den feurigen brieflichen Ergüssen an seine edle Freundin Mathilde Wesendonk entgegenströmt.

Das vorliegende Werk ist übersichtlich in vier Teile gegliedert: der erste bringt Wagners Aussprüche über »Tristan« in seinen Briefen, der zweite die in den Schriften enthaltenen; im dritten Abschnitt finden wir die Mitteilungen über »Tristan« aus der Autobiographie »Mein Leben«, und der letzte Teil bietet viel des Interessanten, was der Meister im anregenden Unterhaltungsgespräch über sein Werk äußerte. Ein kurzer Anhang beschließt das Ganze.

Richard Wagner über »Die Meistersinger von Nürnberg« von Erich Kloß. Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. IV, 86 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Wir bemerken hier, wie Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen selbst der beste Führer durch sein Werk ist — sowohl für das Publikum, wie auch für die mitwirkenden Künstler.

Richard Wagner über den Ring der Nibelungen. Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen. Begonnen von Erich Kloß. Fortgesetzt und mit Anmerkungen versehen von Hans Weber. XII, 132 Seiten. 8⁰. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Erich Kloß hat die vorliegende Arbeit wenige Tage vor seinem Tode begonnen, um sie seinen zuvor erschienenen Zusammenstellungen der Aussprüche Richard Wagners über »Lohengrin« und »Die Meistersinger von Nürnberg« anzureihen. Nun hat sie ohne ihn weitergeführt und vollendet werden müssen.

Die Fülle des Materials war naturgemäß beim »Ring des Nibelungen« unvergleichbar größer und erforderte eine enger begrenzte Auswahl, um im geeigneten Rahmen bleiben zu können. Das Statthafte solcher Beschränkung liegt in der offenen Absicht der Herausgabe: die Beschäftigung mit den Schriften und Briefen des Bayreuther Meisters nicht entbehrlich, sondern erforderlich zu machen. Die Quellen sollen nicht erschöpft, sondern eindringlich zu ihnen hingeleitet werden.

Richard Wagner über »Tannhäuser«. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. LIX, 572 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 6.—, gebunden M. 7.50.

Seinen in unserem Verlage erschienenen Sammlungen der Aussprüche Wagners über »Tristan« und »Parsifal« hat der Herausgeber in ziemlich gleicher Anlage und Ausführung eine Schrift über »Tannhäuser« folgen lassen. Dieselbe unterscheidet sich von seinen Vorgängern insofern, als bei der Fülle des vorhandenen schriftlichen und brieflichen Materials es sich nötig machte, nur das Hauptsächlichste und Wichtigste in großem, das weniger Wesentliche aber in kleinem Druck zu bringen, um dadurch den Umfang des Buches in mäßigen Grenzen zu halten. Die Nützlichkeit und Brauchbarkeit derartiger Sammlungen seitens kompetenter Beurteiler ist schon vielfach anerkannt worden; auch diese »Tannhäuser«-Schrift dürfte in den Kreisen der zahlreichen Wagnerfreunde in gleicher Weise begrüßt werden, wie schon früher »Tristan« und »Parsifal«.

Richard Wagner über »Parsifal«. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. XLVIII, 221 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die freundliche Aufnahme der Arbeit über »Tristan und Isolde« seitens der Kritik hat den Verfasser veranlaßt, eine ähnliche über »Parsifal« herauszugeben. Und bei dem besonders regen Interesse, dem dies letzte und erhabenste Werk des Bayreuther Meisters augenblicklich in allen Kreisen der begeisterten Bewunderer der Wagnerschen Tonschöpfungen begegnet, dürfte eine Sammlung der Aussprüche des Meisters gerade über den »Parsifal« wohl allseitig mit

Freuden begrüßt werden. Der ziemlich reiche Stoff ist ebenso, wie im »Tristan« in vier Teile gegliedert; eine Einführung über den Werdegang und die Schicksale des Werkes, ferner kurzgefaßte Überschriften in Registerform, sowie zahlreiche erläuternde Fußnoten und ein ausführliches Namen- und Sachregister erhöhen den Wert und die Brauchbarkeit des Buches wesentlich.

Richard Wagner. Parsifal. Dichtung—Entwurf—Schriften. IV, 100 Seiten. 8°. Geh. M. 1.—, geb. in Pappband M. 1.50.

In diesem Bändchen sind aus Richard Wagners Schriften die Stücke zusammengefaßt, die sich auf sein letztes Drama, das Bühnenweihfestspiel »Parsifal«, beziehen. Der Stoff, seine Bearbeitung, die Dramatisierung und Inszenierung dieses großen Werkes hat den Meister bekanntlich über 25 Jahre in Anspruch genommen, vom Karfreitag 1857 bis zu seinem Ende 1883. Dieses große Material hat Herr Professor R. Sternfeld, der Herausgeber dieses Bändchens, hier in kurzgefaßter und übersichtlicher Weise derartig zusammengestellt, daß ein jeder einen tiefen Einblick in die Werkstätte des schaffenden Genius erhält.

Richard Wagner, Schriften über Beethoven, herausgegeben von Professor Dr. R. Sternfeld. VIII, 168 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden in Pappband M. 2.50.

Dem oft geäußerten Wunsche nach einer Zusammenstellung der Schriften Wagners über Beethoven kommt diese Sammlung entgegen. Von der berühmten Jugendnovelle »Eine Pilgerfahrt zu Beethoven« bis zu der besten tiefgründigen Schrift »Beethoven« überschauen wir die nie rastende geistige Beschäftigung Wagners mit dem Menschen und dem Musiker, den er als höchsten Genius, als Leitstern seines Lebens verehrt hat. Wer könnte besser als der große Nachfolger den Leser einführen in das Geheimnis des Beethovenschen Geistes und Schaffens, wer verständnisvoller und begeisternder über die Meisterwerke, Ouvertüren und Symphonien, besonders über die neunte Symphonie, sprechen, als der kongeniale Künstler, der die Herrlichkeit dieser Musik im tiefsten empfand und sie praktisch nachschaffend zu neuem Leben erweckt hat?

Richard Wagner. Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion (1864—1881). Mit einem Vorwort von Hans Freiherr von Wolzogen. 2. Aufl. XVIII, 241 Seiten. 8°. Geh. M. 1.50, geb. in Pappband M. 2.—.

Zum zweiten Male gehen »Wagners Ausgewählte Schriften« in neuer, moderner Ausstattung in die Welt. Für jeden Gebildeten ist es unerläßlich zu wissen, was Richard Wagner, der größte Komponist seiner Zeit, über die Kunst und alles, was mit ihr zusammenhängt, in so ausgiebiger Weise ein reiches Leben hindurch zu sagen gehabt hat. Das alles ist in dem Bande dieser Schriften enthalten, deren früheste, von 1864, der Künstler dem Könige Ludwig weihte, um ihm die Kunst zu zeigen, und deren letzte, von 1881, er dem deutschen Volke hinterließ.

Richard Wagner, Über das Dirigieren. IV, 83 Seiten. 8°. Geheftet M. —.50, gebunden in Pappband M. 1.—.

In dieser Schrift geißelt Wagner, ohne Rücksicht auf den Ruhm gefeierter Kapellmeister, mit großer Schärfe und überlegener Ironie die Ver-

ständnislosigkeit, Oberflächlichkeit und Gleichgültigkeit der meisten deutschen Dirigenten und ihre Unfähigkeit, sich aus der Gewohnheit des Hergebrachten zu feurigen und anregenden Leistungen zu erheben. Dem entgegen stellte er seine Meinung über das Dirigieren bedeutender Tonstücke, besonders der Symphonien Mozarts und Beethovens und der Ouvertüren Webers und endlich einiger seiner eigenen, von den Dirigenten arg mißverstandenen Werke.

Die Schrift wirft ein Licht auf die musikalischen Strömungen der Zeit seit Beethovens Tod und charakterisiert die Wandlung im Wesen der ausübenden Musiker in Deutschland.

Richard Wagner, Zukunftsmusik. VIII, 60 Seiten. 8°. Geheftet M. —.50, gebunden in Pappband M. 1.—.

Die vorliegende Schrift ist eines der zahlreichen Bekenntnisse, in denen Wagner immer wieder sich und seinen Freunden Rechenschaft abzulegen sich gedrungen fühlte; sah er sich und sein hohes Streben in einer fremden und widerstrebenden Welt, unverstanden und verkannt, so wollte er, wenn nicht die unbelehrbare Öffentlichkeit, so wenigstens die Freunde, die ihm hie und da erwachsen und mit Liebe entgegengekommen waren, durch Aufschlüsse über sein Werden und Wollen aufklären.

Richard Wagner, Das Judentum in der Musik. VII, 70 Seiten. 8°. Geh. M. —.50, geb. in Pappband M. 1.—.

Richard Wagners Aufsatz »Das Judentum in der Musik« ist die bekannteste und meistgenannte seiner literarischen Arbeiten, die seinerzeit ein ungeheures Aufsehen hervorrief; die Arbeit besteht aus zwei Abschnitten, deren Abfassung durch zwei Jahrzehnte getrennt ist. Der erste wurde im Sommer 1850 geschrieben und erschien Anfang September in der »Neuen Zeitschrift für Musik« unter Pseudonym, der zweite, in der Form eines Briefes an Frau von Muchanoff vom 1. Januar 1869, ist Ende 1868 verfaßt worden. In neuerer Zeit hat eine Schrift wohl noch nie einen solchen Lärm hervorgerufen; wochenlang war in der Öffentlichkeit von nichts anderem die Rede. Noch heute hat die Schrift ihre Bedeutung, einesteils als wichtige Urkunde ihrer Zeit und anderenteils als ein charakteristisches Dokument für ihren freimütigen Verfasser.

Richard Wagner, Was ist deutsch? Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des heiligen Deutschen Krieges, ausgewählt von R. Sternfeld. VI, 104 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.—, gebunden in Pappband M. 1.50.

Unter den großen geistigen Führern, zu denen das deutsche Volk in dieser heiligen Kriegszeit emporblickt, darf auch Richard Wagner nicht fehlen, dessen Leben ein einziger Kampf war für die heilige deutsche Kunst. —.Aus dem überreichen Schatz seiner Schriften wird hier von Prof. R. Sternfeld ein Bändchen zusammengestellt, das die wichtigsten, für unsere Kriegszeit bedeutungsvollen Aufsätze und Dichtungen enthält. Voran steht die schöne Schrift »Was ist deutsch?« mit ihrem tiefen, jetzt schon volkstümlich gewordenen Satze: »deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen treiben«. Es sei ferner aus dem reichen Inhalt der wundervolle Entwurf des Dramas »Wieland der Schmied« hervorgehoben, der noch viel zu

wenig bekannt ist, endlich die Erzeugnisse des Anteils Wagners an dem Jahre 1870, besonders der Schluß der Schrift »Beethoven«. Der Schöpfer des »Lohengrin« und des »Siegfried« möge seinem Volk in großer Zeit eine Leuchte sein!

Richard Wagner. Sein Leben in Briefen. Eine Auswahl aus den Briefen des Meisters mit biographischen Einleitungen hrsg. v. Dr. Carl Siegmund Benedict. Mit einem Bildnis, VIII, 472 Seiten. 8°. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.50.

In den 17 Bänden Wagnerscher Briefe, die uns jetzt vorliegen, findet sich ein Material angesammelt, das uns das Leben und Streben des Genius, seine Leiden und seine Triumphe zwar nicht lückenlos, aber mit einer Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit ohnegleichen widerspiegelt. Um auch denen die wichtigsten Teile dieses Lebens- und Charakterbildes nicht vorzuenthalten, denen aus äußeren Gründen die Erwerbung der ganzen Sammlung nicht möglich ist, haben wir diesen Auswahlband Wagnerscher Briefe unter dem Titel »Wagners Leben in Briefen« erscheinen lassen. In diesem Band sind, in chronologischer Anordnung und mit verbindendem Text versehen, diejenigen Briefe vereinigt, die für die Beurteilung Wagners, des Menschen und des Künstlers, von besonderer Bedeutung sind, in denen sich sein Denken und Fühlen, seine Kunst- und Lebensanschauung am klarsten und charkteristischsten äußert. Es dürfte dieses Buch daher hervorragend geeignet sein, die noch immer zu wenig gekannte menschliche Persönlichkeit des Bayreuther Meisters unserem Volke nahe zu bringen. Die Herausgabe ist im Einverständnis mit dem Hause Wahnfried auf Anregung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen erfolgt.

Richard Wagner als Vortragsmeister (1864—1876). Erinnerungen von Julius Hey. Herausgegeben von Hans Hey. Mit 3 Bildnissen und 2 Faksimiles. XII, 253 Seiten. 8°. Geh. M. 6.—, gebunden in Leinwand M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

In lebhafter Art schildert der Verfasser die Zeit von seiner ersten Begegnung mit Wagner im Jahre 1864 bis zum Abschluß der Bayreuther Festspiel-Vorproben 1875/1876, zu denen er als gesangstechnischer Beirat von Wagner berufen worden war. — Der rege Gedankenaustausch der beiden Männer, sowie die detaillierte Schilderung einiger intimer Proben Wagners mit seinen Sängern bieten jedem Künstler eine Fülle von Anregung.

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. 1853—1871. Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Wolfgang Golther. Mit einem Bildnis und einem Noten-Anhang »Fünf Gedichte für eine Frauenstimme«. 59.—63. Auflage. Volksausgabe. 424 S. 8°. Geh. in Pappband M. 2.25, in Leinwand M. 2.50.

Seit dem ersten Erscheinen der »Tagebuchblätter und Briefe«, die inzwischen über 40 unveränderte Auflagen erlebten, sind viele neue Urkunden erschlossen worden, darunter Richard Wagners Autobiographie, woraus die Beziehungen des Meisters zum Hause Wesendonk viel genauer festgestellt werden können, als zur Zeit der ersten Auflage 1904. In der neuen ausführlichen Ein-

leitung sind vom Herausgeber alle diese Zeugnisse gesammelt worden. Und diese, auf tatsächliche Urkunden begründete Einleitung enthält zugleich die beste und zuverlässigste Erläuterung zu den Briefen. Die zahlreichen kleinen undatierten Zettel aus der Züricher Zeit sind nun in die richtige Reihenfolge gebracht und gewähren ein lebendiges Bild vom Verkehr Wagners mit Wesendonks. Zwei Wendepunkte treten hervor: Wagners Einzug ins Asyl auf dem grünen Hügel im April 1857 und die versagte Zuflucht ins Asyl im März 1864. Zwischen diesen beiden Ereignissen spielt sich das Drama ab: was vorhergeht, ist nur Einleitung, was folgt, ein wehmütiger und doch versöhnlicher Nachklang. Ein neues Bild von Frau Wesendonk ist dem Bande vorangestellt. Verleger und Herausgeber haben dafür gesorgt, daß die neue Ausgabe in Form und Gehalt den Ansprüchen der Gegenwart genügt. Es ist zu hoffen, daß das Buch in seiner neuen Gestalt ebenso freudig aufgenommen wird wie beim ersten Erscheinen. Die Tagebuchblätter und Briefe gehören zu den wichtigsten und wertvollsten Zeugnissen für Richard Wagners Lebensgeschichte.

Johann Joseph Abert (1832—1915). **Sein Leben und seine Werke von Hermann Abert. Mit zwei Bildnissen. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.**

Mit J. J. Abert († 1. April 1915) ist der letzte bedeutende Vertreter einer ehemals hoch angesehenen Kunstrichtung dahingegangen. Schon rein äußerlich betrachtet, umfaßt sein langes Leben einen der wichtigsten Abschnitte der deutschen Musikgeschichte, denn es erstreckt sich von der Zeit Spohrs über die Kampfjahre unter Wagner und Liszt bis in die allerjüngste Zeit hinein. Es handelt sich nicht allein um das Leben eines Mannes, der sich durch Charakter und Talent zu einer hoch angesehenen Stellung emporgearbeitet hat, sondern auch eines Künstlers, der in lebendiger Fühlung mit dem geistigen Leben seiner Zeit stand. Neben der allgemeinen Kunstgeschichte finden natürlich die Stuttgarter Theater- und Musikverhältnisse, die in lebhaftem Gegensatze zu heute den Charakter des Stillebens mit gelegentlich unfreiwilliger Komik trugen, eingehende Erörterung.

Robert Franz-Brevier, **herausgegeben von Didi Loë. Mit einem Geleitwort von Ella von Schultz-Adaïewsky und mit einem Titelbild. Geh. M. 1.50, geb. M. 2.—.**

Diese Aussprüche sind nicht nur von Interesse für den Musiker, sondern auch für die ganze gebildete deutsche Welt, denn, wie Louis Ehlert in seinen Briefen über Musik so richtig sagt: »Sein Genie reifte, wie alle wahren Talente unter der Sonne einer tüchtigen Bildung«, und zwar einer allgemeinen Geistes- und Herzensbildung, welche letztere Franz selber weit über die erstere stellte. Lernen wir den Musiker Franz aus seinen Liedern, die als »klassische Blüten deutscher Tonkunst anerkannt und belobt sind«, bewundern und lieben, so gewähren uns diese Aussprüche einen Einblick in das reiche Innenleben einer der besten Söhne Deutschlands.

Rosa Sucher, **Kgl. Preuß. Kammersängerin. Aus meinem Leben. Mit 4 Bildnissen. IV, 95 S. 8°. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.**

In dem vorliegenden Werke hat die große Wagnersängerin Frau Professor

Rosa Sucher geb. Hasselbeck ihre Lebenserinnerungen niedergelegt. Schon von Kind auf zeigte die Künstlerin große Neigung für Gesang; sie gewährt dem Leser in den vorliegenden Blättern Einblick in die mit ernster Arbeit und unermüdlicher Schaffensfreude erfüllten Studienjahre und führt ihn in lebendigen Schilderungen durch die ganze Zeit ihres vielbewunderten künstlerischen Schaffens bis zu den größten Erfolgen ihrer glänzenden Bühnenlaufbahn.

Das Buch ist mit vier vortrefflichen Bildnissen versehen, von denen je eines Rosa Sucher in der Rolle als »Isolde«, »Brünnhilde« und »Evchen« darstellt.

Stephen Heller, von Rudolf Schütz. Ein Künstlerleben. Mit 5 Abb. X, 140 Seiten. 8°. Geh. M. 3.—, geb. in Leinen M. 4.—.

Diese Lebensbeschreibung stellt das Leben und Wirken Stephen Hellers zum erstenmal umfassend dar. Sie legt Wert darauf, den Künstler selbst oder seine Freunde möglichst oft zu Worte kommen zu lassen. Die Tätigkeit Hellers als Musikschriftsteller wird eingehend berücksichtigt. Zahlreiche Briefe des Künstlers, von denen die an Robert Schumann besonders genannt seien, gewähren interessante Einblicke in das Denken und Fühlen dieses Vertreters poesievoller Kleinkunst in der Klavierkomposition.

Wilhelm Hill von Karl Schmidt. LEBEN UND WERKE. Mit einem Bildnis des Komponisten. IV, 146 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hill gehört seinen technischen Mitteln nach noch zur älteren Schule, verfügt aber über eine so gesunde Melodik, daß ein Teil seiner Kompositionen der reproduzierenden Musikwelt, den Berufsmusikern wie Dilettanten, neu angeboten werden muß. Mit großer Liebe hat der Verfasser die zahlreichen Kompositionen für Gesang, Klavier und für Kammermusik zusammengestellt und bei der Besprechung der Druckwerke das Lebensfähige angemerkt.

Hugo Wolf von Ernest Newman. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Hermann von Hase. Mit 22 Abbildungen und 5 Faksimiles. Zweites Tausend. XII, 263 Seiten. 8°. Geh. M. 4.—, geb. in Leinwand M. 5.—, geb. in Leder M. 6.—.

Eine Biographie in dieser Gestalt fehlte uns bis jetzt; ein Werk von 17 Bogen, das eine vollständige Lebensbeschreibung und eine vollständige Würdigung von Wolfs Schaffen bringt, ist das, was das musikalische Publikum braucht. Die deutsche Übersetzung liest sich, nach einem uns zugegangenen Schreiben eines Freundes Hugo Wolfs, wie ein deutsches Original; das handliche Format, sowie die zahlreichen Bilder und Faksimiles, die zum Teil hier zum erstenmal veröffentlicht werden, machen das Werk noch besonders empfehlenswert.

Hugo Wolf. Familienbriefe. Eine Persönlichkeit in Briefen. Herausgegeben von Edmund von Hellmer. Mit 3 Vollbildern. VIII, 159 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinwand M. 4.—, in Leder M. 5.—.

Die vorliegenden Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr

als 25 Jahren, von den ersten Spuren geistiger Selbständigkeit bis zum traurigen Ende. Ohne jeden Gedanken an spätere Publizität offenbart sich hier ein Mensch in seiner lebendigen Eigenart, in seinem Temperament, vom täglichen Nahrungs- und Kleidungsbedürfnis bis zu den höchsten künstlerischen Ekstasen. Hier, wenn irgendwo, zeigt sich, wie dieser Mann von Jugend auf, anfangs sich selbst unbewußt, den Weg zu einem hohen künstlerischen Ziele verfolgt. In ihrer Gesamtheit geben diese Briefe das Bild eines Lebensganges, wie es ergreifender schwerlich gedacht werden kann.

Hugo Wolfs Musikalische Kritiken von Dr. Richard Batka und Dr. Heinrich Werner. Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Mit einem Bildnis. VIII, 389 S. 8°. Geheftet M. 7.50, gebunden in Leinwand M. 9.—, in Leder M. 10.—.

Hugo Wolfs Kritiken, die einst im musikalischen Leben Wiens einen Entrüstungssturm gegen den enthusiastischen Wagnerapostel angefacht haben, werden heute einem um so größeren Interesse in der Öffentlichkeit begegnen, als ihr Autor inzwischen als Reformator des Liedes verdiente Anerkennung gefunden hat.

In diesen geistvollen Kritiken ist, um das wahre Bild nicht zu verschleiern, davon abgesehen worden, die mannigfachen und unberechtigten Angriffe zu tilgen, die der Verfasser in fast krankhafter Heftigkeit bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit gegen Johannes Brahms gerichtet hat. Eine Ausscheidung dieser Bestandteile würde das Bild des furchtlosen, wenn auch einseitigen Kritikers fälschen.

Dem Kapitel »Kunst und Charakter« ist mehr als eine Kritik gewidmet.

Hugo Wolf in Maierling, eine Idylle. Mit Briefen, Gedichten und Noten, Bildern und Faksimiles, herausgegeben von Heinrich Werner. IV, 72 S. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hugo Wolf hat anfangs der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts mehrere Sommer in dem idyllisch gelegenen Wienerwaldörtchen Maierling verlebt, und sein dortiges Leben ist ihm selbst zur Idylle geworden, wie seine in dem vorliegenden Büchlein zum erstenmal zur Veröffentlichung gelangenden Briefe und Gedichte offenbar machen. Aus allen diesen interessanten, meist humorvollen Dokumenten leuchtet die trotz ihrer damaligen Jugend schon äußerst markante Persönlichkeit des deutschen Liederfürsten hervor, weshalb diese Publikation, wenn sie auch eine scheinbar abseits von dem eigentlichen Werdegang des Tondichters liegende Episode behandelt, für die Erfassung des Gesamtlebensbildes Hugo Wolfs gewiß von großem Werte ist. Die reproduzierten Bilder, Noten- und Brieffaksimiles tragen viel zur plastischen Darstellung der nach persönlichen Erinnerungen Beteiligter geschilderten »Idylle« bei.

Engelbert Humperdinck von Otto Besch. Mit 8 Abbildungen und 2 Faksimiles. VIII, 195 S. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Der 60. Geburtstag Engelbert Humperdincks ist der äußere Anlaß für die

vorliegende erste biographische Würdigung dieses Mannes gewesen, für deren Zustandekommen gerade in unseren Tagen auch besonders triftige innere Gründe vorhanden sind. Unter dem Einfluß der Pseudokunst unserer modernen Operette ist der gesunde musikalische Geschmack in weiten Kreisen ungünstig beeinflußt worden. Infolgedessen ist es außerordentlich zu begrüßen, daß mehr und mehr die Männer zur Geltung kommen, die uns den Segen einer echten Volkskunst vermitteln. Engelbert Humperdinck steht hier an einer der ersten Stellen.

Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli. Autorisierte Übersetzung nach der zweiten Auflage der italienischen Ausgabe von Friedrich Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken und einer vollständigen Thementabelle zu Pelleas und Melisande. VI, 104 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Eine objektive, auf gründlicher Kenntnis und Analyse seiner Werke beruhende Untersuchung tat not; der römische Professor Setaccioli, notorisch einer der ersten Theoretiker des modernen Italien, hat sie geliefert, und er gelangt zu Resultaten, die jedem Leser einleuchten müssen, dabei in gefälliger, bei aller Strenge der Logik oft humorvoller Art vorgelegt werden.

Musikalische Studienköpfe von La Mara.

I. Band: ROMANTIKER. Mit 7 Bildnissen. 11., überarbeitete Auflage. VIII, 466 S. 8°. Geheftet M. 4—, gebunden M. 5.—.

II. Band: AUSLÄNDISCHE MEISTER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 7., umgearbeitete Auflage. VIII, 352 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

III. Band: JÜNGSTVERGANGENHEIT. Mit 6 Bildnissen. 7., neubearbeitete Auflage. VI, 318 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

IV. Band: KLASSIKER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 4., umgearbeitete Auflage. IV, 491 Seiten. 8°. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—.

V. Band: DIE FRAUEN IM TONLEBEN DER GEGENWART. Mit 24 Bildnissen. 3., neubearbeitete Auflage. XI, 380 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Otto Klauwell. VIII, 426 S. 8°. Geh. M. 6.—, geb. in Leinen M. 7.—, in echtem Leder M. 8.50.

Der Verfasser gibt in der Hauptsache eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Programmusik und zieht auch die Frage ihrer ästhetischen Berechtigung in den Kreis seiner Betrachtung, und gerade hiermit dürfte er einem aktuellen Bedürfnis, wie in unserm heutigen Musikleben kaum ein zweites von gleicher Bedeutung zu finden ist, entgegenkommen.

Stimmbildung von Karl Scheidemantel. 5. veränderte Auflage. 80 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.50.

Ohne gelehrtes Beiwerk redet hier ein hervorragender Praktiker klar und für jeden verständlich über ein von ihm souverän beherrschtes Gebiet der Kunstübung. Scheidemantels Lehrweise vermeidet alles rein Mechanische, fordert vielmehr vom Schüler fortgesetzt intellektuelles Mitarbeiten. Das Büchlein führt von den ersten Atemübungen bis zum gesangstechnischen Studium einer Arie, und überall spricht sich nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch echtes künstlerisches Verständnis aus.

Voice-Culture by Karl Scheidemantel, translated by C. Karlyle. 2nd rev. edit. VI, 78 S. 8°. Geh. M. 1.50, geb. M. 2.—.

Diese Ausgabe ist die englische Übersetzung der vorher genannten »Stimmbildung« und dürfte vielen Ausländern willkommen sein.

Sprechschule für Schauspieler und Redner von August Iffert. VI, 98 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Das vorliegende Werk strebt eine Ausbildung in der künstlerischen Handhabung der deutschen Sprache auf der Basis der von Professor Siebs bearbeiteten »Deutschen Bühnenaussprache« an. In dem kleinen Buche sind alle nicht eng zur Sache gehörenden theoretischen Erörterungen beiseite gelassen; Akustik und Physiologie fanden nur so weit Platz, als sie zur Klärung praktischer Fragen unbedingt herangezogen werden mußten. Das Übungsmaterial für die Lautschulung ist überaus reich und gewährleistet die gründlichste Vorbereitung für den Vortrag. — Schauspieler und Redner jeder Art werden in der »Sprechschule« einen treuen Berater und Lehrer finden.

Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. 10. veränderte Auflage. XVI, 108 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden in Schulband M. 2.50, in Leinwand M. 3.—.

Das vorliegende Werk war das erste und ist bis heute das einzige geblieben, das über die Tätigkeit der Atmungsmuskeln und über ihren Zusammenhang mit dem Stimmapparat genaueste, auf der Basis streng wissenschaftlicher Forschung beruhende Aufklärung und zugleich ein reiches praktisches Übungsmaterial bietet, mit dessen Hilfe es dem Sänger ermöglicht wird, diese Muskeln systematisch zu entwickeln und zu schulen. Die Atemfrage ist auf dem Gebiete der redenden Künste stets eine Lebensfrage gewesen, daher hat sich dies kleine Buch auf diesem Gebiete längst als ein unentbehrlicher Führer eingebürgert und wird auch in seiner neuen Gestalt noch vielen Studierenden bei dem quälenden Zweifel: wie soll man denn eigentlich atmen? aus dem Wirrwarr des »Methodenunfugs« den rechten Weg von der Natur zur Kunst weisen.

Richtig Atmen. Atemgymnastik für Gesunde, Schwache und Kranke von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Eulenburg. 2., unveränderte Aufl. VIII, 48 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

Dies Büchlein wendet sich vornehmlich an alle diejenigen, die regelmäßig Atemgymnastik treiben. In anschaulicher Weise, unterstützt durch eine Reihe hübscher Abbildungen, werden darin Anleitungen zur sachgemäßen Ausführung solcher Übungen gegeben. Wie wertvoll Atemübungen sind, erhellt aus der Tatsache, daß sie vielfach von Ärzten verordnet und in Sanatorien, Luftkurorten usw. täglich unter fachmännischer Leitung ausgeführt werden. Das vielfach anerkannte Buch sei daher erneut zur Anschaffung empfohlen.

Vom Musikalisch-Schönen von Eduard Hanslick. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 11. Auflage. X, 174 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Hermann Goetz, Sein Leben und seine Werke auf dem Gebiete der Oper von Dr. Eduard Kreuzhage. Mit einem Notenanhang. VIII, 356 S., 8°, geheftet M. 7.50, gebunden M. 8.50.

Zum ersten Male wird hier ein umfassendes und höchst anschauliches Lebensbild des Schöpfers der »Widerspenstigen« gegeben. Als solcher ist Hermann Goetz ja keinem Deutschen fremd, aber wer weiß von seinen anderen Werken und wer von seinem Leben? Das Leben ist freilich einfach und leider auch kurz genug gewesen, aber es war reich an innerem Erleben und wenn auch eine unheilbare Krankheit immer wieder ihre Schatten darüber geworfen hat, so war ihm doch auch mancher Tag ungetrübten Glückes beschieden.

An der Hand zahlreicher ungedruckter Briefe führt uns der Verfasser durch die Jugend- und Studentenzeit im Königsberger Elternhause, sehen wir Goetz als Schüler des Sternschen Konservatoriums in Berlin, ziehen seine Braut- und Ehejahre, die Jahre glücklichen, kraftvollen Schaffens in Winterthur und Zürich an uns vorüber. Erst der Tod hat dem Unermüdlichen die Feder aus der Hand winden können: seine zweite Oper, sein Meisterwerk, wie er hoffte, blieb unvollendet.

Im zweiten Teile des Buches werden sämtliche Werke mit gleicher Sachlichkeit und Gründlichkeit besprochen, Schwächen nicht verschwiegen, aber auch die vielen Vorzüge ans Licht gehoben, die Werken, wie dem Klavier-Quartett und -Quintett, der »Nänie« für Chor und Orchester, dem Klavier- und Geigenkonzert, der F-dur Sinfonie, den beiden Opern für alle Zeiten ihren Platz in der Musikliteratur sichern.

Akkorde. Gesammelte Aufsätze von Felix Weingartner. IV, 306 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Mit dem ihm eigenen Freimut berührt der Verfasser die verschiedensten

Zweige unseres musikalischen Lebens. Nicht selten wird ein polemischer Ton angeschlagen, während andererseits an vielen Stellen ein gesunder Humor durchbricht und auch der schlichten Plauderei ein Platz eingeräumt ist. Nur der geringste Teil der Aufsätze berührt theoretische Fragen; die meisten wenden sich an das allgemeine künstlerische Interesse, so daß dieses Buch auch dem Nichtfachmann eine willkommene Anregung bietet.

Über das Dirigieren von Felix Weingartner. 4. Auflage. 62 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Felix Weingartners literarische Werke gewinnen zusehends an Popularität. Ihre frische und offene Sprache und die von allen Zeitströmungen unabhängige Gedankenwelt ihres Autors erwerben ihnen allmählich auch dort Sympathien, wo man ursprünglich einen gegenteiligen Standpunkt einnahm. So hat auch die zuerst heftig angefeindete Schrift Weingartners »Über das Dirigieren« eine solche Verbreitung erlangt, daß bereits jetzt eine vierte Auflage notwendig geworden ist. Man empfindet die reinigende Kraft, die von einem freien, idealen Künstler ausgeht, und läßt sich gern von ihr leiten. Wenn Weingartner in der Vorrede zu dieser vierten Auflage stolz behauptet, daß er unbeirrt durch den Wirrsal um ihn her seinen Weg gefunden hat, so wird ihm kaum widersprochen werden.

Bereits die dritte Auflage der Schrift »Über das Dirigieren« hat Weingartner gegen die früheren Auflagen wesentlich erweitert und umgearbeitet. Die vierte unterscheidet sich von der dritten hauptsächlich durch eine gedrängtere und übersichtlichere Gliederung des Stoffes.

Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens von Felix Weingartner. 2., durchgesehene Auflage. XII, 207 S. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Zu den höchsten und schwersten Aufgaben eines Orchester-Dirigenten gehört immer eine stilgetreue Erläuterung von Beethovens Symphonien. Es ist daher ein besonderes Verdienst des Verfassers dieses Buches, in seinen »Ratschlägen« den Weg angegeben zu haben, der zur Erfüllung der Wünsche des großen Meisters führt. Das hat er erreicht durch die Takt für Takt eingehend begründeten Vorschläge. Die in dem Werke gegebenen Ratschläge sind vielfach befolgt worden und haben eine weite Anerkennung gefunden.

Katechismus der Musik von J. C. Lobe. Durchgesehen und bearbeitet von Hugo Leichtentritt. IV, 143 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 1.50.

Die vorliegende Ausgabe von Leichtentritt erhöht den vielfach anerkannten Wert des Lobeschen Werkchens noch durch seine sorgsame Revision, durch Ausscheidung alles Veralteten, durch Berücksichtigung der neueren theoretischen Anschauungen. Die Leichtentrittsche Bearbeitung stellt also lediglich die zeitgemäße Bearbeitung des altbewährten Hilfsbüchleins für den jungen Musikbeflissenen dar; die handliche Form und die bewährte Methode des Originals sind dabei unantastbar geblieben.

Ferner sind erschienen

BREITKOPF & HÄRTELS KLEINE MUSIKERBIOGRAPHIEN:

Giovanni Pierluigi Palestrina. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Eugen Schmitz . Geb. M. 1.—

Orlando di Lasso. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Eugen Schmitz . . . . Geb. M. 1.—

Prinz Louis Ferdinand von Preußen als Mensch und Musiker. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Elisabeth Wintzer . . . . . Geb. M. 1.—

Gustav Albert Lortzing. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Georg Richard Kruse . . Geb. M. 1.—

Niels W. Gade. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von William Behrend. . . . . Geb. M. 1.—

Giuseppe Verdi. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Artur Neisser . . . . Geb. M. 1.—

Anton Bruckner. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Morold . . . . Geb. M. 1.—

Peter Tschaikowsky. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Otto Keller . . . . Geb. M. 1.—

Hugo Wolf. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Morold . . . . Geb. M. 1.—

Richard Strauß. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Max Steinitzer . . . . Geb. M. 1.—

Jean Sibelius. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Walter Niemann . . . . Geb. M. 1.—

F. B. Busoni. Mit einem Bildnis. Herausgegeben von Hugo Leichtentritt. . . . . Geb. M. 1.—

In Vorbereitung befindet sich:

Giacomo Meyerbeer. Mit einem Bildnis. Von Georg Richard Kruse . . . . Geb. M. 1.—







